



La théâtralité dans l'œuvre de Lucas Fernández

Andreu Coll Sansalvador

► To cite this version:

Andreu Coll Sansalvador. La théâtralité dans l'œuvre de Lucas Fernández. Sciences de l'Homme et Société. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2007. Français. <tel-00276215>

HAL Id: tel-00276215

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00276215>

Submitted on 28 Apr 2008

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II - LE MIRAIL
UFR DE LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ÉTRANGÈRES
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES HISPANIQUES ET HISPANO-AMÉRICAINES

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II – LE MIRAIL

Présentée et soutenue publiquement

par

Andreu COLL SANSALVADOR

le samedi 15 décembre 2007

La théâtralité dans l'œuvre de Lucas Fernández

Directeur de Thèse :

Françoise CAZAL

JURY

Madame Amaia ARIZALETA

Monsieur Christian BOIX

Madame Françoise CAZAL

Madame Monique DE LOPE

Madame Monique GÜELL

Madame Isabel IBÁÑEZ

À Azzedine

Je tiens à remercier vivement les nombreuses personnes dont l'aide m'a permis de mener à terme cette thèse.

Françoise Cazal, tout d'abord, pour son soutien constant, ses conseils précieux et la patience infinie dont elle a fait preuve au cours de toutes ces années.

Mes parents, ensuite, qui n'ont eu cesse de m'encourager et qui m'ont appris à prendre de la distance dans les moments de doute.

Les collègues et les professeurs de l'Université de Toulouse – Le Mirail, qui m'ont donné le goût de la littérature classique et du travail intellectuel.

Mes amis, enfin, qui, inexplicablement, ont toujours eu foi en l'aboutissement de ce travail. Une pensée particulière va à Étienne, Mohamed, Yannick et Jérôme pour l'aide technique fournie.

INTRODUCTION

Lorsqu'à l'automne 1514, dans un atelier de Salamanque dirigé par Lorenzo de Liom de Dei, est imprimé le premier exemplaire des *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández*, rien dans le volume fraîchement sorti de la presse ne permet de deviner l'avancée qu'il suppose pour le théâtre castillan. Il faut avouer que le livre n'est pas d'une très belle facture. La gravure du frontispice, qui représente la Vierge en train de revêtir Saint Ildefonse d'une chasuble, est d'une qualité médiocre. Elle s'inscrit dans un cadre formé par un assemblage de vignettes dont Cotarelo¹ a souligné le côté fruste. À ces ornements grossiers, il faut rajouter un appareil paratextuel d'une extrême pauvreté. L'ouvrage est dépourvu des prologues, dédicaces et poèmes épидictiques que l'on trouve d'habitude chez les auteurs de cette époque : on ne saura rien de ce Lucas Fernández dont le nom apparaît sous la gravure, on ne connaîtra ni ses intentions ni sa conception de l'art dramatique et on ignorera tout de ses mécènes, si mécènes il y avait. Enfin, le texte est, de surcroît, truffé d'errata. María Josefa Canellada, dans son édition des *Farsas y églogas* de 1976, les qualifie de « muy numerosas² » et en dresse une longue liste de six pages.

¹ Cotarelo décrit « un cuadro toscamente formado con cabeceras de imprenta » (1929, p. XV). Le même adverbe *toscamente* est employé par Cañete pour décrire la seule autre gravure que contient le livre, dans la conclusion de l'*Auto de la Pasión* : « encabezando la primera columna de la última hoja, una estampeta dibujada toscamente y grabada en madera, que representa a Cristo en la cruz » (Cañete, 1867, p. 253).

² Canellada, 1976, p. 78.

Ces observations nous font supposer une faible implication du dramaturge dans l'édition de son œuvre. Sur ce point, il ne sera pas dit qu'il se « contentait d'imiter » celui que la postérité a désigné comme son maître et rival, à savoir Juan del Encina. Ce dernier avait, en effet, surveillé attentivement l'édition de 1496 de son *Cancionero*, dont le résultat fut un remarquable incunable³. Pourtant, bien que la qualité de l'édition du *Cancionero* d'Encina soit indéniablement supérieure, c'est la mise sous presse, en 1514, des *Farsas y églogas* de Lucas Fernández qui marque un tournant dans l'édition des textes de théâtre castillans. C'est, en effet, la première fois qu'un recueil est constitué intégralement de pièces de théâtre⁴. Dans le *Cancionero* d'Encina, dont l'ordre de présentation a été soigneusement choisi et hiérarchisé par l'auteur, les œuvres dramatiques n'arrivent qu'en dernière place. Certains critiques, comme Andrews⁵, y voient la marque d'un jugement de valeur, le théâtre étant perçu comme un genre peu prestigieux. Les pièces de théâtre d'Encina sont, en tout cas, entourées d'un paratexte moins riche que sa traduction des *Bucoliques*, stratégiquement dédiée aux Rois Catholiques et au Prince don Juan. Le même constat s'impose au sujet des très rares textes dramatiques antérieurs à Juan del Encina qui nous sont parvenus. Les *momos* de Gómez Manrique, ainsi que sa *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, sont, à l'image des églogues d'Encina, intégrés au *Cancionero* du poète. De l'*Auto de la Pasión* d'Alonso del Campo, on ne connaît que la version manuscrite, découverte dans les dernières pages d'un livre de comptabilité de la cathédrale de Tolède. Il ne fut probablement jamais édité, le support choisi pour la rédaction témoignant de la conception que l'on avait du texte de théâtre comme simple support à un spectacle éphémère. Quant à la plus vieille pièce connue du théâtre castillan, l'*Auto de los Reyes Magos*, on n'en conserve qu'un fragment copié lui aussi sur les dernière pages d'un codex du XIII^e siècle.

À l'exception de quelques éditions en *pliegos sueltos* de pièces de Juan del Encina et de Gil Vicente (souvent faites sans l'accord des dramaturges), les *Farsas y églogas* constituent donc, d'après les connaissances dont on dispose actuellement, le

³ À ce sujet, voir « Historia del texto » dans le prologue d'Alberto del Río à son édition du théâtre d'Encina (2001, pp. LXXIII- LXXVII).

⁴ À l'exception du *Diálogo para cantar*, au caractère dramatique nettement moins marqué, mais qui a vocation tout de même à servir de spectacle, puisque, comme son titre le souligne, il est destiné à être chanté.

⁵ « It would seem [...] that Encina, unlike these contemporary “followers”, emphasized his poetry and subjoined his theater to it » (Andrews, 1959, p. 98), que l'on peut traduire par « il semblerait qu'Encina, à la différence de ses disciples contemporains, mettait l'accent sur sa production lyrique, à laquelle il joignait en complément sa production dramatique ».

premier recueil exclusivement dramatique à avoir été édité en Castille. On peut attribuer cette limitation générique à un refus de Lucas Fernández de cultiver d'autres formes littéraires. Cependant, et bien qu'on ne lui connaisse aucune autre œuvre, cette hypothèse nous semble peu plausible. Fernández était, nous le verrons, un universitaire, un humaniste et, surtout, un musicien. Comment aurait-il pu ne pas s'essayer au genre lyrique ? Il est donc bien plus vraisemblable que le choix du recueil réponde à une prise de conscience des spécificités et de la valeur esthétique de ce genre balbutiant qu'était le théâtre à l'orée du XVI^e siècle. Autrement dit, avec l'édition des *Farsas y églogas*, s'achève le long processus qui a permis la compréhension intuitive, chez les auteurs dramatiques comme chez leur public, de la *théâtralité* d'une œuvre. Patrice Pavis commence justement sa définition de la théâtralité en associant la notion à celle de spécificité :

Concept formé probablement sur la même opposition que littérature/littérarité. La théâtralité serait ce qui, dans la représentation ou dans le texte dramatique, est spécifiquement théâtral (ou scénique)⁶.

La définition de Pavis ouvre un champ d'études d'une ampleur considérable qui englobe aussi bien l'analyse de ce qui relève du théâtral dans le texte que, par exemple, la reconstitution des spectacles dramatiques. Force est de constater, néanmoins, que la critique ne s'est pas montrée particulièrement enthousiasmée par ces thèmes lorsqu'elle a abordé l'œuvre de Lucas Fernández. Quand on consulte l'index des notions du seul (et relativement succinct) catalogue bibliographique sur Lucas Fernández⁷, on ne trouve que deux entrées ayant quelque rapport avec une analyse de la théâtralité. Il s'agit des entrées *Didascalias* et *Staging*, qui renvoient à un total de six notices bibliographiques. Deux articles d'Alfredo Hermenegildo s'intéressent ainsi aux didascalies, limitées à l'*Auto de la Pasión* pour le premier⁸, étendues à l'ensemble des *Farsas y églogas* pour le deuxième⁹. Une très brève note¹⁰ de Georges Cirot émet quelques hypothèses sur les techniques de représentation de l'*Auto de la Pasión*. La même pièce est commentée dans un article¹¹ de Mariano de Paco, à la lumière des représentations dont elle fit l'objet pendant les années 60. La liste des six notices bibliographiques est complétée par

⁶ Pavis, 1996, p. 358.

⁷ Stathatos, 1998.

⁸ Hermenegildo, 1983.

⁹ Hermenegildo, 1986.

¹⁰ Cirot, 1940.

¹¹ Paco, 1990.

une référence à Lucas Fernández dans un article plus généraliste de Lilia E. Ferrario de Orduna, intitulé « Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo¹² », ainsi que par une autre référence dans l'ouvrage tout aussi généraliste de Ronald Boal Williams *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*¹³.

L'ensemble des études critiques sur Lucas Fernández, y compris les textes que l'on vient de citer, sera commenté en détail dans le chapitre suivant, travail qui nous servira à éclairer quelques aspects problématiques de la vie et de l'œuvre du dramaturge dont la compréhension s'avère un préalable indispensable à toute analyse. En attendant, le sommaire aperçu bibliographique que l'on vient d'offrir montre clairement l'insuffisance de la recherche menée sur la théâtralité de l'œuvre de Fernández, que seuls quelques articles et quelques références isolées abordent. Il ne s'agit pourtant pas d'une question secondaire quand on travaille sur une œuvre qui, dès son titre, affiche explicitement sa dimension dramatique. Cependant, l'essentiel des efforts de la critique a longtemps porté sur d'autres thèmes et d'autres polémiques dont nous ne contestons pas le caractère légitime et même passionnant, mais qui ont néanmoins fonctionné comme un écran, occultant ce qui faisait la spécificité même des *Farsas y églogas*. Il y avait là, par conséquent, un domaine quasiment vierge d'explorations, dont la présente thèse constitue une première et donc forcément incomplète tentative de défrichage, que nous espérons pouvoir enrichir par des prolongements ultérieurs.

Avant d'entamer ce travail, il reste à définir avec plus de précision ce que nous entendons par *théâtralité*, définition qui doit nous permettre d'adopter l'angle d'approche le plus pertinent. Le premier réflexe est de se tourner tout naturellement vers les auteurs dramatiques de l'époque, à la recherche d'écrits théoriques nous éclairant sur leur conception du genre dramatique : une réflexion sur la théâtralité ne peut être fondée que sur une définition générique préalable. Les résultats de cette démarche s'avèrent néanmoins peu satisfaisants. Nous avons auparavant affirmé que l'édition des *Farsas y églogas* répondait à une conscience intuitive de la notion de théâtralité. L'adjectif *intuitif*, qui peut sembler vague, est employé sciemment. En effet, le XV^e siècle castillan, si prodigue en traités de toute sorte, ne le fut pas pour les Arts dramatiques. D'après Díez Borque, de cette absence de théorisation découle un certain flou conceptuel, qui mène à assimiler au genre dramatique tout ce qui est représentable,

¹² Ferrario de Orduna, 1987, pp. 37-38.

¹³ Williams, 1935, pp. 25-29.

fragmenté en une multitude de pratiques dont le spectateur ne distingue pas nécessairement les différents degrés de théâtralité :

Difícil nos resulta saber hasta qué punto y en qué medida un espectador del XVI distinguía o afinaba los grados de teatralidad de diálogos, coplas, autos, farsas, églogas, comedias... que hoy, desde la crítica, podemos intentar delimitar aplicando conceptos teóricos¹⁴.

Ce passage de Díez Borque explique l'inclusion, dans les *Farsas y églogas* de Lucas Fernández, d'une œuvre comme le *Diálogo para cantar*, qui aujourd'hui nous semble dépourvue de véritable caractère dramatique et qui sera par conséquent écartée de notre étude, ne pouvant pas être analysée avec les mêmes outils que les autres pièces du recueil.

La première ébauche de théorisation qui ait tenté de mettre timidement de l'ordre dans cette joyeuse confusion des genres est le *prohemio* qui ouvre la *Propalladia* de Torres Naharro. Sa date de publication est fort significative. La *Propalladia* fut, en effet, éditée en 1517, à peine trois ans après les *Farsas y églogas*, ce qui renforce l'idée d'un tournant dans le regard que l'on portait sur le théâtre. Malheureusement, Torres Naharro préfère se consacrer à dégager des préceptes d'écriture plutôt qu'à réfléchir sur ce qui fait la spécificité de cet art nouveau. Les problématiques liées à la définition du genre dramatique sont rapidement évacuées par une énumération des différentes définitions de la *comedia* que l'on trouve dans les sources de l'Antiquité classique, avant de conclure par ces mots ouvertement ironiques : « todo lo cual me paresce más largo de contar que necessario de oír ». Après cet indispensable étalage d'érudition, l'auteur peut se consacrer à ses visées normatives, établissant le nombre idéal de personnages que doit comporter une *comedia*, distinguant entre *comedias* « a fantasia » et *comedias* « a notitia » et soulignant l'importance de la bienséance. L'ensemble des préceptes porte ainsi essentiellement sur la fable, et n'aborde qu'incidemment la question de sa dramatisation¹⁵.

On peut dresser le même constat au sujet des théories élaborées dans les textes antiques cités par Torres Naharro. L'essentiel de leur discours concerne les ingrédients de la fable, comme la catégorie socio-dramatique des personnages ou le type de dénouement. Autrement dit, la distinction générique se fait en fonction de ce que

¹⁴ Díez Borque, 1987, p. 16.

¹⁵ Ces questions sont abordées lorsqu'il établit, par exemple, la division en *jornadas*.

Schaeffer appelle le « niveau sémantique de l'acte discursif¹⁶ », ses différents éléments de contenu. Or la théâtralité ne saurait être liée à des questions de sujets ou de motifs. Seules quelques remarques d'Aristote (qui n'est pas cité par Torres Naharro, la *Poétique* ne s'imposant comme référence qu'au milieu du XVI^e siècle) s'écartent de ces distinctions fondées sur des critères thématiques pour s'intéresser au mode d'énonciation. On pense notamment à sa célèbre distinction opposant l'épopée au drame, l'une imitant « en racontant » tandis que l'autre imite « en présentant tous les personnages comme agissant, comme en acte¹⁷ ». L'opposition établie par Aristote souligne déjà le phénomène de *délégation de l'énonciation* qui est aujourd'hui encore invoqué lorsqu'on analyse la singularité de la communication théâtrale : au théâtre, à la différence des autres formes littéraires, l'auteur ne délègue pas sa parole à un seul narrateur ou au *moi poétique*, mais à plusieurs personnages. De ces personnages, Aristote nous dit qu'ils sont présentés « comme agissant ». Or au théâtre, le moyen privilégié de l'action reste la parole. La parole théâtrale est toujours parole-action. Elle est dotée de ce que l'approche pragmatique de la communication appelle la *force illocutoire*. La définition que donne Aristote du drame nous semble toujours pertinente. En partant d'elle, on peut dégager deux approches méthodologiques dont on s'inspirera tout au long de cette thèse. Il s'agit de l'*approche énonciativiste*, qui, dans sa conception extensive, vise « à décrire les relations qui se tissent entre l'énoncé et les différents éléments constitutifs du cadre énonciatif¹⁸ », et l'*approche pragmatique*, qui vise à mettre en lumière la façon dont la parole agit sur la réalité extra-linguistique.

En appliquant aux textes des *Farsas y églogas* les outils développés par ces deux écoles, nous prétendons montrer les mécanismes dramatiques qui structurent ces œuvres. Nous écartons par là partiellement les questions liées à leur représentation. Ne disposant d'aucune description sur la mise en scène des pièces de Lucas Fernández, il ne pouvait en être autrement. Notre approche de la théâtralité sera donc essentiellement textuelle. Elle ne consistera pas à dégager une essence théâtrale d'après une conception de la théâtralité dont Pavis dénonce le côté illusoire¹⁹ :

Notre époque théâtrale se caractérise par la recherche de cette théâtralité trop souvent occultée. Mais le concept a quelque chose de mythique, de trop général, voire

¹⁶ Voir Schaeffer, 1989, pp. 108-112.

¹⁷ Aristote, trad. Hardy, 1996, p. 80.

¹⁸ Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 30.

¹⁹ Díez Borque met aussi en garde contre des lectures anachroniques du théâtre et parathéâtre de la Renaissance, fondées sur « una supuesta esencia del teatro » (Díez Borque, 1987, p. 17).

d'idéaliste et d'ethnocentriste. Il n'est possible (étant donné la pléthore de ses différents emplois) que de relever certaines associations d'idées déclenchées par le terme théâtralité²⁰.

Dans ce flou qui caractérise donc l'emploi du terme théâtralité, nous avons choisi de nous limiter à l'étude du fonctionnement dramaturgique du texte. À ce sujet, Pavis relève, un peu plus loin dans son article, une des « associations d'idées » qui émergent du flou théorique:

La théâtralité est-elle une propriété du texte dramatique ? On le prétend souvent, lorsqu'on parle de texte très « théâtral » ou « dramatique », suggérant ainsi qu'il se prête bien à la transposition scénique (visualité du jeu, conflits ouverts, échange rapide de dialogues)²¹.

De cette piste de lecture, nous retiendrons les critères choisis par Pavis pour déterminer la prédisposition plus ou moins grande d'un texte à la transposition scénique : « visualité du jeu », « conflits ouverts », et « échange rapide de dialogues ». Nous nous inspirons partiellement de ces critères (enrichis par les apports des approches méthodologiques citées) pour structurer notre étude, qui se fera en trois temps principaux.

Une première partie sera donc consacrée à la « visualité du jeu ». De prime abord, l'expression semble difficilement pouvoir concerner le texte des pièces. Le terme « jeu » renvoie en effet au jeu des acteurs et donc à la représentation, tout comme le terme « visualité », qui implique une pratique non verbale et donc a priori non textuelle. Il ne faut cependant pas oublier que le texte dramatique peut avant tout se définir « comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique²² ». La « visualité du jeu » (expression à laquelle nous préférons, pour plus de clarté, celle de *communication non verbale*) s'inscrit ainsi dans le texte dramatique en tant que potentialité et doit être pleinement intégrée à notre étude.

Les « conflits ouverts » ne seront pas étudiés en eux-mêmes. Il ne s'agit pas de nier leur importance. Au contraire, la parole théâtrale, étant donné son caractère dialogique, est toujours fondée sur une forme de conflit. Plus qu'un thème parmi d'autres, le conflit apparaîtra ainsi comme un véritable fil conducteur, revenant régulièrement pour éclairer les structures du texte. Parmi ces structures, le *cadre*

²⁰ Pavis, 1996, p. 358.

²¹ Pavis, 1996, p. 359.

²² Ubersfeld, 1977, éd. 1996, p. 192.

dramatique ne pouvait être absent d'une analyse qui prétend s'appuyer sur l'approche énonciativiste. Toute réplique théâtrale ne peut, en effet, être comprise qu'à la lumière de son contexte d'énonciation, contexte dont le cadre spatio-temporel est un élément non négligeable. La deuxième partie lui est par conséquent consacrée, et nous prêterons une attention particulière au *conflit d'espaces* qui le définit.

Enfin, la troisième partie, la plus fournie et, probablement, celle qui éclaire le mieux le fonctionnement dramaturgique des *Farsas y églogas*, ne sera pas seulement consacrée à « l'échange rapide de dialogues », l'échange rapide n'étant qu'un type particulier de dialogue. Dépassant ces distinctions typologiques, nous nous intéresserons au *dialogue dramatique* dans son ensemble, à sa langue, aux différentes formes d'échange dont il est composé ainsi qu'à son mode d'énonciation.

L'étude portera sur six des sept œuvres qui composent le recueil. Comme il est dit plus haut, nous écartons volontairement le *Diálogo para Cantar*, œuvre à la théâtralité plus que contestable, bien qu'elle ait été probablement représentée. La critique a traditionnellement distingué, parmi les six pièces restantes, trois catégories. Le recueil s'ouvre sur les *farsas* profanes, catégorie à la thématique et au style *pastoriles*, qui inclut la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*²³, la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* et la *Farsa de Pravos y el soldado*.

La *Comedia de Bras Gil y Beringuella* est une pièce d'épousailles qui multiplie les motifs folkloriques. Le point de départ est l'*introito* que prononce Bras Gil, longue plainte au sujet de l'amour non partagé qu'il porte à Beringuella. La rencontre accidentelle entre les deux jeunes se solde par un succès du berger, qui réussit à faire plier la volonté de son aimée. C'est là qu'arrive sur scène Juan Benito, grand-père de Beringuella, surprenant ces amours illicites. Blessé dans son honneur, il entame avec Bras Gil une violente dispute, qui ne cessera qu'avec la médiation d'un quatrième personnage, Miguel Turra. Ce dernier, en s'improvisant curé et en mariant les jeunes amoureux, désamorce le conflit d'honneur et déclenche le *happy end*.

²³ Les pièces du recueil ne sont pas dotées de titres, la critique les désignant habituellement par une contraction du prélude didascalique qui précède la première réplique, constitué par une sorte de résumé qui fait aussi office de liste de *dramatis personae*. Les contractions opérées par les différents critiques manquent cependant d'homogénéité. Canellada, par exemple, ne garde que les dénominations génériques ouvrant le prélude didascaliques, accompagnées de la référence aux feuillets du manuscrit, ce qui donne des titres assez confus comme *Comedia (folios A)* ou *Farsa o quasicomedia (folios C)*. Aucune parmi les autres solutions adoptées ne nous semble entièrement satisfaisante. Nous avons donc à notre tour baptisé les pièces : nous ne gardons ainsi que la première des dénominations génériques, accompagnée, dans les *farsas* profanes, du nom des personnages principaux (*Farsa de Pravos y el soldado*) et, dans les pièces semi-profanes et religieuses, de l'événement biblique dont il est question (*Égloga del Nacimiento, Auto de la Pasión*).

La *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* débute avec l'égarement accidentel de la Demoiselle dans les bois, à la suite de son rendez-vous galant manqué avec le Chevalier. Là-bas, dans un espace sauvage et hostile, elle croise le Berger qui, victime d'un coup de foudre, lui adresse longuement une requête d'amour, jusqu'à l'arrivée inopportune du Chevalier. Survient alors une dispute entre les deux hommes, qui se solde par la victoire du Chevalier et le retour à l'ordre « normal » des choses, que l'insolence et les prétentions ridicules du Berger avaient menacé.

La *Farsa de Pravos y el soldado* emprunte des éléments aux deux *farsas* antérieures. L'*introito* est ainsi constitué d'une longue tirade de Pravos, maudissant les souffrances que lui inspire son amour incompris pour Antona. Sa rencontre (toujours accidentelle) avec le Soldat devient source de tension dramatique, car le berger se méfie de cet étranger qui vient de la ville. L'arrivée de Pascual, berger insolent et railleur, n'arrange pas les choses. Cependant, après une parenthèse agitée pendant laquelle les personnages échangent injures et menaces, le Soldat, par son expérience et son savoir courtois, parvient à aider Pravos dans son entreprise amoureuse.

Cette *farsa* clôt le cycle des pièces profanes de Lucas Fernández. Viennent ensuite deux *farsas* semi-profanes, qui mélangent des motifs empruntés à la tradition biblique et des motifs folkloriques, notamment des séquences de *pullas*, c'est-à-dire d'échanges croisés d'injures. La première de ces *farsas* semi-profanes, intitulée *Égloga del Nacimiento*, s'ouvre sur un concours de vantardises et de *pullas* entre les bergers Gil et Bonifacio. Leur tête-à-tête est interrompu par l'arrivée de l'ermite Macario, reçu avec hostilité, puis par celle du berger Marcelo, porteur de la Bonne Nouvelle. Une fois surmontées les réticences initiales et oubliées les quelques railleries anticléricales dont Macario a fait les frais, tous les personnages décident de partir adorer le nouveau-né. L'*Auto del Nacimiento* suit exactement le même schéma. Deux bergers, Pascual et Lloreynste, essaient de combattre le froid glacial d'une matinée de décembre en inventant des jeux, mais l'arrivée d'autres bergers apportant la Bonne Nouvelle les oblige à s'arrêter. À la fin de la pièce, malgré le refus qu'avaient initialement manifesté Pascual et Lloreynste, tous les bergers partent pour Bethléhem.

La dernière pièce est l'*Auto de la Pasión*, pièce d'une profonde religiosité, qui affiche des spécificités aussi bien au niveau des thématiques développées, de la langue employée et des structures du dialogue, spécificités qui lui assurent une place à part dans le recueil. L'*Auto* ne met pas en scène la Passion du Christ, mais celle-ci est simplement rapportée par les différents personnages. Il s'ouvre sur le *planctus* de San

Pedro, dont la conscience est tourmentée par le souvenir de son triple reniement. Dionisio, sage grec qui ignore tout du Christ et de sa Parole, interrompt par son arrivée les méditations de San Pedro, mais finit par se joindre à ses lamentations. Tour à tour arrivent ensuite sur scène les premiers témoins de la Passion, San Mateo, les trois Maries et San Jeremías, qui feront le récit de ce qu'ils ont vu et entendu au Mont Calvaire.

Malgré leur brièveté, on aura deviné, à la lecture de ces résumés, deux des caractéristiques essentielles de l'écriture de Lucas Fernández. Ses pièces sont en effet reconnaissables par l'extrême simplicité de l'intrigue et par la répétition de certains schémas dramatiques. Il s'agit d'un théâtre qui s'appuie sur des personnages et des situations dramatiques archétypaux et semble donc privé de dimension psychologique. Cela a conduit certains critiques à qualifier de primitif et d'artificiel le théâtre de Fernández. Ainsi, Alfredo Hermenegildo, dans un de ses articles de jeunesse qu'il nuancera par la suite, accuse le dramaturge de faire un emploi abusif d'« un tipo de escenas prefiguradas de antemano (...), una especie de moldes estéticos, de clichés », et regrette que les personnages ne soient pas dotés de profondeur psychologique : « Lucas Fernández, a lo más que llega, es a imitar un prototipo clásico, (...) nunca a pergeñar personajes de carne y hueso²⁴ ». Il nous semble, cependant, que ce jugement de valeur est quelque peu anachronique. À l'aube du XVI^e siècle, la répétition de schémas n'est pas perçue par le spectateur comme un manque de créativité. Au contraire, le public prend plaisir à retrouver des situations qu'il connaît déjà et qu'il affectionne. La créativité du dramaturge doit être cherchée ailleurs, dans des variations plus subtiles, au niveau micro-textuel de l'enchaînement des répliques ou dans les stratégies discursives sans cesse renouvelées par les personnages.

Répétition et variation sont donc les caractéristiques du fonctionnement dramaturgique que nous nous proposons d'analyser dans les pièces de Lucas Fernández. La simplicité de leur intrigue, attribuée souvent à une forme de primitivisme, ne réduit pas la portée dramatique de ces pièces. Au contraire, elle nous semble mettre en valeur les trois axes de théâtralité dégagés précédemment : l'effacement de l'intrigue ne peut en effet que faire ressortir le rôle décisif que jouent la communication non gestuelle, le cadre dramatique et l'enchaînement dialogal dans l'écriture dramatique.

²⁴ Hermenegildo, 1966, p. 19.

Note préalable

Les passages des *Farsas y églogas* commentés au cours de notre étude sont cités à partir de l'édition établie par María Josefa Canellada en 1976 pour Castalia.

Pour une plus grande facilité de lecture, nous n'avons accompagné ces citations que d'une seule indication, à savoir les numéros de vers. La pièce à laquelle elles appartiennent est signalée dans les lignes introductives. Les passages qui ne sont pas intégrés au système de numérotation des vers (notamment les didascalies) sont, eux, accompagnés du numéro de page de l'édition de Canellada.

Nous avons respecté les choix de cette édition en matière de ponctuation, d'orthographe et de graphies. Au cours de notre travail nous avons cependant relevé quelques errata, que nous n'avons pas corrigés, nous contentant de les signaler en marge. Un seul type d'erratum fait exception. Il s'agit des rares erreurs concernant les didascalies de source locutoire. Lorsqu'après consultation de l'édition en fac-similé de Cotarelo, il est apparu que le nom du personnage en charge d'une réplique est erroné, nous nous sommes permis de rectifier. Ces modifications sont justifiées en note.

Canellada a choisi pour son édition une disposition typographique mettant en évidence le découpage strophique des pièces, qui correspond à celle du manuscrit original. Contrairement à la présentation habituelle des textes dramatiques, les blancs entre répliques disparaissent au profit des blancs inter-strophiques. Nous n'avons pas toujours respecté cette présentation, insérant et supprimant des blancs en fonction des mécanismes d'écriture que nous voulions souligner.

LECTURES DE LUCAS FERNÁNDEZ : OMBRES ET LUMIÈRES DANS LA CRITIQUE CONTEMPORAINE

À ce jour, le regard le plus pertinent, la seule vue d'ensemble de la bibliographie de Lucas Fernández, est celui de Constantin C. Stathatos, avec son incontournable *Lucas Fernández, A Bibliography (1514-1995)*. Après avoir référencé les rares ouvrages, les quelques articles, et la moindre allusion au dramaturge de Salamanque dans les différentes histoires de la littérature espagnole, le bibliographe nous livre son analyse dans un prologue très bref, parfaitement neutre, mais remarquablement juste. Il commence par évoquer la surprenante rareté des études concernant Fernández, dont le nombre reste ridicule en comparaison avec les autres dramaturges de même rang que sont Gil Vicente ou Torres Naharro. Cette rareté est logiquement attribuée à l'image de disciple de Juan del Encina qui le poursuit depuis les premières éditions¹. Puis, après avoir rendu hommage aux précurseurs et aux quelques critiques qui ont participé de façon décisive à améliorer notre connaissance parcellaire de l'auteur, Stathatos nous donne une deuxième piste pour comprendre la persistance de nombreuses zones d'ombre dans l'analyse de l'œuvre de Fernández :

¹ « This must be due, at least in part, to the fact that he has been traditionally seen as a disciple and imitator of Juan del Encina and therefore less worthy of attention. For almost five centuries, he has been the shadow of the salmantine master. He has been summarily dismissed in histories and anthologies of Spanish literature and not even mentioned in histories of world drama » (Stathatos, 1999, p. 7).

Once Américo Castro rightly or wrongly identifies Lucas Fernández as a *converso*, he more or less set the course of subsequent criticism. Indeed, a good many critical arguments are based on this assumption².

Force est de constater avec Stathatos que le gros de la critique contemporaine a lu le dramaturge à la lumière des affirmations de Castro, et il est vrai qu'elle a souvent admirablement réussi à en tirer de nombreuses implications idéologiques. Il demeure, néanmoins, à côté de ce passionnant chantier, quelques sentiers à peine explorés. Cette partie se veut donc un bilan critique des lectures et interprétations des *Farsas y églogas* effectuées à ce jour, un passage en revue des nombreuses trouvailles et des quelques impasses qui les jalonnent. Elle s'organise sur un double critère chronologique et thématique, partant des travaux pionniers de Cañete et Cotarelo pour aboutir, dans un dernier temps, aux études qui ont enfin ouvert une voie timide à l'analyse de la théâtralité chez Fernández.

I. LES PRÉCURSEURS

À l'origine de l'écart quantitatif entre les travaux consacrés à Juan del Encina, Gil Vicente et Torres Naharro et ceux qui concernent Lucas Fernández se trouvent, entre autres, les conditions dans lesquelles l'œuvre du dramaturge nous est parvenue. D'après les données dont on dispose, celle-ci ne fut éditée qu'une seule fois pendant la vie de l'auteur. Il s'agit de l'édition de 1514, dont le maigre paratexte ne nous fournit que le nom de l'auteur et son origine, tel qu'on peut les lire sur la première feuille, à la suite du titre :

Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril : y castellano.
Fechas por Lucas fernandez. Salmantino.
Nuevamente impressas.

² « Lorsqu'Américo Castro, à tort ou à raison, identifia Lucas Fernández comme appartenant au groupe des *conversos*, il traça, plus ou moins, la route de la critique ultérieure. Cela dit, de nombreuses démonstrations critiques de qualité sont fondées sur cette supposition » (Stathatos, 1999, p. 7).

De cette édition, un seul exemplaire a survécu aux aléas de l'histoire³, celui qui se trouve aujourd'hui à la *Biblioteca Nacional*. Un seul autre exemplaire, aujourd'hui perdu⁴, avait été répertorié dans la *Biblioteca Colombina*, dont le *Registrum* affiche cette note :

94 : Lucae Fernandez. Farsas y eglogas, núm. 7, en español. Sa. (Salamanca), 1514

Pendant près de trois siècles, cette note constitue la seule trace, l'unique postérité de Fernández. Il n'est donc pas étonnant que lorsque Moratín publie, dans son célèbre *Orígenes del teatro español*, une collection d'œuvres antérieures à Lope de Vega, il saute directement de Juan del Encina à Torres Naharro. Les romantiques allemands et leurs études folkloriques reproduisent l'oubli : Fernández sera aussi absent du *Teatro español anterior a Lope de Vega* de Böhl de Faber en 1832. Les *Farsas y églogas* auraient pu donc être condamnées à ne rester qu'une ligne dans un registre de bibliothèque, si Bartolomé José Gallardo n'en avait pas retrouvé un dernier exemplaire par des moyens qui demeurent aujourd'hui encore mystérieux⁵. La suite est mieux connue. Gallardo publie quelques extraits dans sa série *El Criticón* entre 1836 et 1859, l'ensemble des extraits publiés ainsi que le texte intégral de la *Farsa de Pravos y el Soldado* et l'*Auto del Nacimiento* étant repris en 1866 dans son ouvrage posthume *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*. Les textes sont accompagnés de notes succinctes, et l'une d'entre elles connaîtra une postérité inattendue, alimentant un des débats qui a longtemps intéressé la critique. En effet, en décrivant l'exemplaire, l'érudit remarque le passage du feuillet D au feuillet F et attribue ce saut à la disparition d'une *farsa* qui aurait été perdue :

³ Il est amusant de comparer les différents responsables historiques auxquels les zéloteurs de Lucas Fernández attribuèrent la longue disparition de son œuvre. Pour Cañete, les coupables tout désignés sont les libéraux et leurs mesures partisans qui ont ruiné le patrimoine de l'Église : « el vandálico furor de los libres regeneradores, que borraron de una plumada la libertad de acogerse al claustro, saqueando y destruyendo infinidad de monumentos artísticos fundados por la ilustrada piedad de cien generaciones gloriosas, [...] hacen ya difícil, sino imposible, encontrar parte siquiera de lo mucho digno de atención que antes de la última guerra civil se conservaba en los archivos y bibliotecas de universidades y monasterios » (Cañete, 1867, p. 14).

À l'inverse, Cotarelo dénonce la polémique sur la légitimité du théâtre et la subséquente destruction d'ouvrages par les religieux à Séville au XVIII^e siècle : « en Sevilla estuvo suspendida la representación de comedias desde 1680, poco más o menos, hasta fines del siglo XVIII, más de cien años. De allí salieron las principales misiones y misioneros que llevaban como uno de sus principales fines recoger y exterminar todos los libros de teatro que podían conseguir » (Cotarelo, 1929, p. 10, note 3).

⁴ Cañete et Cotarelo avancent comme hypothèse qu'il s'agit précisément de l'exemplaire conservé aujourd'hui (voir Cañete, 1867, p. 18, et Cotarelo, 1929, p. 9).

⁵ Cotarelo accuse implicitement Gallardo d'avoir subtilisé l'exemplaire de la *Biblioteca Colombina* (Voir Cotarelo, 1929, p. 9), hypothèse plausible si l'on se réfère à la réputation de bibliomane de Gallardo.

En el orden de signaturas, ésta no debía ser F, sino E. Acaso falta á este ejemplar, único que he alcanzado a ver y disfrutar, la signatura E que contendría otra farsa⁶.

S'appuyant sur des considérations stylistiques, Gallardo arrive à la conclusion que ce feuillet perdu pourrait correspondre aux *Coplas de una doncella, un pastor y un salvaje*, publiées dans le même *Ensayo*, colonne 703, à partir d'une réédition de 1604.

Cette même hypothèse, aujourd'hui largement contestée⁷, est reprise par Manuel Cañete dans son prologue à ce qu'on peut appeler la première édition intégrale moderne des *Farsas y églogas*, imprimée en 1867. Encouragée par l'intérêt qu'ont suscité les travaux de Gallardo, la *Real Academia Española* charge Cañete d'éditer l'ensemble des *farsas* dans un des volumes de sa prestigieuse collection *Biblioteca Selecta de Autores Clásicos Españoles*. Le philologue accompagne son édition d'un prologue remarquable, étant donné les moyens limités⁸ dont il disposait, prologue dont plusieurs conclusions et jugements de valeur accompagneront durablement la réception ultérieure des *Farsas y églogas*.

L'appréciation générale de l'œuvre ne semble pas avoir significativement évolué depuis ce prologue. L'une des affirmations d'ouverture scelle le destin de la critique autour de Fernández, et sera systématiquement reprise dans les études qui suivront. En présentant le dramaturge, Cañete dit qu'il est « autor coetáneo de Juan del Encina, menos conocido que él, y muy digno de figurar a su lado⁹ ». Les deux noms sont désormais liés, et avec le temps, cet « al lado » qui se voulait neutre finira par signifier la subordination de Fernández à Encina¹⁰. Pourtant, le lien de subordination n'était assurément pas l'idée de Cañete, qui plus loin précise un peu sa pensée avec cette comparaison :

⁶ Gallardo, 1866, p. 1022.

⁷ Cotarelo est le premier à émettre quelques doutes, mais adjoint néanmoins les *Coplas* en appendice, «para que el lector pueda juzgar » (Cotarelo, 1929, p. 16). Les *Coplas* seront absentes de la plupart des éditions ultérieures. Hermenegildo et Lihani, deux des critiques les plus prolifiques concernant l'œuvre du dramaturge, ont récusé de nombreuses fois l'attribution de Gallardo, s'appuyant à leur tour sur des critères stylistiques. Voir l'article de Lihani « The question of Authorship of the Coplas Attributed to Lucas Fernández » (Lihani, 1965), et le prologue d'Hermenegildo à son édition des *Farsas y Églogas* (Hermenegildo, 1972, pp. 9-43).

⁸ Cañete fait souvent référence dans son prologue aux réticences des propriétaires d'archives, nobles et institutions religieuses, à permettre à un universitaire de les consulter, étant donné le climat prérévolutionnaire qui devait régner dans la péninsule en 1866. Même l'exemplaire de l'Édition de 1514 ne devait pas être aisé à consulter puisqu'il avait été acquis par le Duc d'Osuna à la mort de Gallardo.

⁹ Cañete, 1867, p. 15.

¹⁰ Les différentes histoires de la littérature castillane écrites dans la première moitié du XX^e siècle vont ainsi souligner de façon quelque peu lapidaire l'infériorité de Fernández par rapport à son maître, l'accusant d'être resté à côté des inquiétudes humanistes d'Encina (Voir Valbuena Prat, 1930, pp. 35-38).

Un aficionado a buscar semejanza entre acontecimientos y personas de distintas épocas podría decir, con visos de buen sentido crítico, que Encina fue el Lope de Vega y Fernández el Calderón del tiempo de los Reyes Católicos¹¹.

Cette comparaison flatteuse se voit ensuite justifiée lors de l'énumération des qualités techniques et artistiques de l'œuvre. Cañete, en avançant les critiques, défend, dans un passage dithyrambique, la simplicité structurelle de l'œuvre, qu'il associe à une forme de sincérité par-delà les artifices littéraires :

La desnuda acción de estas farsas en que no hay complicación ni sucesos, ni teatrales peripecias, ni lances inesperados, ni artificiosa disposición de extraños incidentes o rudos contrastes, ni nada de lo que constituye el principal bagaje dramático de los autores modernos, persuade y enamora al lector que no se paga únicamente de la invención ni busca el arte en el mero interés novelesco de una fábula combinada con destreza, sino que sabe apreciar también el fiel trasunto del hombre, pintado a lo Velázquez en fondo libre de accesorios esplendentes¹².

À cette simplicité sont associées, comme qualités premières du théâtre de Fernández, sa justesse dans la peinture des mœurs et son sens remarquable du dialogue théâtral :

En resolución, estas obras [...] patentizan que las musas del teatro conocen ya el camino de la verdadera comedia de costumbres, desligada por completo de toda inspiración eclesiástica, y muestran una ciencia del diálogo impropia de la infancia del arte, y a que están lejos de llegar muchos de los que hoy pasan y se tienen por escritores drámaticos¹³.

Simplicité structurelle, pertinence du ton rustique, virtuosité des dialogues, ces thèmes sont régulièrement repris avec plus ou moins d'emphasis (plutôt moins) dans toute appréciation des *Farsas y églogas*. Cañete finit de fixer le sens et la valeur de l'œuvre de Fernández en octroyant à l'*Auto de la Pasión* une place d'exception dans la production du dramaturge. Il qualifie la pièce de « mejor y más bella de sus creaciones » et de « mayor mérito que las demás farsas del dramático salmantino¹⁴ ». Ce jugement de

¹¹ Cañete, 1867, p. 70.

¹² Cañete, 1867, p. 74.

¹³ Cañete, 1867, pp. 75-76.

¹⁴ Cañete, 1867, p. 88.

valeur traverse lui aussi le XX^e siècle sans véritable contestation. L'*Auto de la Pasión* fera en conséquence l'objet d'éditions¹⁵ et d'études quantitativement plus importantes.

Il s'agit donc d'un prologue caractéristique du XIX^e siècle, dont l'un des principaux objectifs est d'établir la place de l'œuvre que l'on présente dans cette histoire de la littérature qui est en train d'être fixée, par le biais d'appréciations qualitatives plus ou moins fondées. Or outre son contenu normatif, le prologue de Cañete soulève aussi deux problèmes de nature plus technique, qui sont loin d'être clos aujourd'hui. Le premier est la datation des sept œuvres dont est composé le recueil. Malgré l'absence complète de données biographiques¹⁶, Cañete exploite les maigres indices textuels pour établir un calendrier relativement précis. En effet, par recoupement des emprunts croisés entre Juan del Encina, Gil de Vicente et Lucas Fernández, ainsi qu'en relevant les quelques références occasionnelles à l'actualité politique de l'époque, l'érudit réussit à établir des hypothèses acceptables pour la date de rédaction des œuvres¹⁷. Les travaux qui suivront ne feront que corriger légèrement ces hypothèses à la lumière des renseignements biographiques exhumés, en continuant à s'appuyer, pour l'essentiel, sur les observations de Cañete¹⁸.

Le deuxième point technique soulevé est celui de l'espace de la représentation. Sur ce point non plus, la critique n'a pas encore définitivement tranché. Les difficultés liées à l'absence de documentation sont soulevées par Cañete lui-même, qui reste néanmoins confiant sur les avancées futures de la recherche¹⁹, avancées qui sont

¹⁵ Y compris trois éditions pendant la dictature franquiste, la première en 1941 par les soins du *Frente de Juventudes*, la deuxième en 1942 par la *Vicesecretaría de Educación popular*, et la troisième en 1961 par la *Dirección General de Enseñanza Media*.

¹⁶ Cañete charge son ami don Manuel de Cueto y Rivero de scruter les archives de Salamanque à la recherche d'indices sur le dramaturge, mais ce dernier n'a manifestement pas été aussi doué ou aussi chanceux que les chercheurs ultérieurs. « Seguimos completamente a oscuras tocante a la biografía del poeta », finit par avouer avec amertume Cañete, avant d'évoquer, à demi-convaincu, une hypothèse, qui s'avèrera fausse, faisant coïncider l'identité du dramaturge avec un certain Antonio Fernández, pendu en 1523 pour avoir participé à la révolte des *comuneros* (Cañete, 1867, pp. 25-27).

¹⁷ Cañete établit notamment l'antériorité de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* à l'*Auto Pastoril Castellano* de Gil Vicente, de 1502, une fourchette de 1501 à 1509 pour la *Farsa de Pravos y el Soldado*, en fonction des différentes éditions du *Cancionero* d'Encina auquel elle emprunte un vers, et la simultanéité de l'*Égloga del Nacimiento* avec le Jubilé de l'an 1500.

¹⁸ À l'exception notable de Maurizi, la seule à tenter une approche systématique de datation fondée sur des critères stylistiques, et plus précisément, sur des critères de versification (Maurizi, 1993-94). Seul Hermenegildo s'était auparavant appuyé sur la supposée supériorité technique de l'*Auto de la Pasión* pour établir que la pièce avait été écrite bien après le reste du recueil : « creo que el *Auto de la Pasión* es posterior a las cinco otras obras. ¿Razones? Dos. Una, si se quiere, sin importancia. El *Auto* ocupa el último lugar en la edición de 1514. Otra, y esta es decisiva, el *Auto de la Pasión* es una obra infinitamente más madura y de superior calidad técnica que las demás » (Hermenegildo, 1966, p. 17).

¹⁹ « Acertadamente discurre el juicioso crítico Sainte-Beuve al afirmar que es casi inevitable equivocarse en estas materias, según la fecha en que se escribe, porque nuevas investigaciones y descubrimientos varían incesantemente el punto de vista del historiador » (Cañete, 1867, p. 54).

malheureusement restées par la suite assez limitées. S'appuyant sur les informations dont il disposait à propos des représentations dans le reste de l'Occident (et notamment en France), sur les célèbres descriptions des fêtes et cortèges dans les *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, ainsi que sur les rares didascalies explicites que l'on trouve dans le texte, Cañete arrive à la conclusion que les deux *farsas* semi-profanes furent représentées à l'intérieur même de l'église ou, du moins, dans un environnement religieux, peut-être le parvis ou le cloître²⁰. Pour l'*Auto de la Pasión*, il fixe l'intérieur de la cathédrale de Salamanque comme lieu de représentation²¹. Quant aux trois *farsas* profanes, il ne se prononce pas, se gardant bien de les assimiler au cadre courtisan qui était celui des représentations des *églogas* d'Encina. De nombreux chercheurs ultérieurs n'afficheront pas la même prudence, et contesteront ces hypothèses, soucieux d'octroyer aux représentations des *Farsas y églogas* un cadre similaire à ceux du maître Juan del Encina et des contemporains Gil Vicente et Torres Naharro.

À l'exception de quelques courtes notes, un demi-siècle s'écoule avant que des avancées significatives aient lieu. Il faut donc attendre les années 1920, avec l'édition fac-similé de Cotarelo et surtout les recherches déterminantes d'Espinosa Maeso, pour que l'intérêt autour de la figure de Lucas Fernández soit relancé. L'étonnante biographie d'Espinosa Maeso, publié en 1923, sera présentée en détail dans le chapitre suivant. Évoquons donc, avant de clore ce chapitre sur les précurseurs, l'édition fac-similé de Cotarelo, qui constitue un excellent bilan de l'état de la recherche au moment de sa publication en 1929.

Pour l'essentiel, le prologue de Cotarelo synthétise les travaux antérieurs de Gallardo, de Cañete, et d'Espinosa Maeso, tout en posant le cadre de nombreux débats postérieurs. Il s'ouvre sur un chapitre consacré à la façon dont le seul exemplaire conservé de l'édition de 1514 est arrivé à la *Biblioteca Nacional*, poursuit avec un deuxième chapitre où est résumée la biographie établie par Espinosa Maeso, et ce n'est qu'au troisième chapitre, intitulé « Bibliografía y crítica », qu'il nous livre quelques conclusions personnelles. Cotarelo y présente tour à tour les sept œuvres du recueil, et en arrivant à la *Farsa de Pravos y el soldado*, il avance et justifie une date de

²⁰ « Y si no dentro de la iglesia, tal vez la recitaran en la claustra o porches de la vieja catedral salmantina, como se hacía en la de Toledo hacia 1511 con algunas representaciones sacramentales, según Acta capitular de 17 de Noviembre de aquel año » (Cañete, 1867, p. 84).

²¹ « Y pienso que hubo de ser la [catedral] de Salamanca el teatro a que dio nuestro poeta la mejor y más bella de sus creaciones » (Cañete, 1867, p. 88).

composition qui fera couler beaucoup d'encre par la suite. En s'appuyant, à l'image de Cañete, sur la tirade de Pravos la plus connue, dans laquelle le berger énumère les innombrables victimes de l'amour et fait par là de nombreuses références aux personnages d'Encina, Cotarelo conclut que Fernández composa sa *farsa* en 1497. Le vers 393 en particulier, « ogaño a un pastor hirió », est compris comme une allusion à *El triunfo del Amor*, représentée en octobre 1497 devant le prince don Juan, et dont l'adverbe « ogaño » (*hoc anno*, l'année en cours) semble signifier une quasi simultanéité de composition. La faiblesse de cette affirmation, et notamment de l'interprétation trop étroite d'« ogaño », sera pointée de façon récurrente par les critiques²², débats synthétisés à leur tour dans l'article « Acerca de la fecha de composición de la *Farsa o cuasi comedia del Soldado* » (A. Fernández, 1965). Antonia Fernández recueille toutes les hypothèses avancées, et finit par soutenir tout en la corrigeant celle de Cañete : la *farsa* aurait été écrite entre 1507 et 1509, dans la vague messianique qui suivit la mort de la reine Isabel, et à laquelle renvoient les allusions du Soldat à Jérusalem.

En guise de conclusion à son prologue, Cotarelo tente une évaluation d'ensemble de l'œuvre de Fernández, qui concourra à fixer, voire à creuser, quelques préjugés qui étaient embryonnaires dans celui de Cañete, et qui vont être souvent repris, et parfois heureusement corrigés. Cette conclusion critique débute par une affirmation qui va définitivement subordonner Fernández à Encina : « En las obras profanas, Lucas Fernández es un imitador, un discípulo de Encina²³ ». Pour la première fois, d'après nos connaissances, la relation entre les deux dramaturges est posée en des termes aussi univoques. Cotarelo attribue même à cette subordination le choix par Fernández du *sayagués*, dont il met en doute la maîtrise :

Encina había vivido más tiempo en la aldea que Fernández; el cual, por lo que sabemos, no salió apenas de Salamanca, y pudo conocer mejor el lenguaje de los aldeanos y montañeses. Este lenguaje que ignoraba Lucas, es el que se ve obligado a tomar de su predecesor, de un modo bastante servil²⁴.

²² Au sujet de l'année de composition de la *Farsa de Pravos y el soldado*, on peut aussi consulter l'article de J. P. W. Crawford, « The source of Juan del Encina's *Égloga de Fileno y Zambardo* » (Crawford, 1916), qui avance la date de 1509, en s'appuyant sur une analyse comparative entre cette *farsa*, l'*Égloga de Fileno y Zambardo* d'Encina, et l'*Égloga II* de Tebaldeo. À consulter aussi l'article de Maurizi, « Los problemas de datación de las *Farsas y églogas* de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Encina » (Maurizi, 1993-94), qui tout en critiquant le développement de Cotarelo autour d'*ogaño*, garde 1497 comme année de composition, en arguant que la *farsa* fut nécessairement écrite avant la publication du poste de cantor à la cathédrale de Salamanque et la dispute entre Encina et Fernández qui en découla.

²³ Cotarelo, 1929, p. 22.

²⁴ Cotarelo, 1929, p. 22.

Des études linguistiques ultérieures ont prouvé qu'au contraire, la maîtrise de Lucas Fernández du dialecte des alentours de León ne pouvait pas être mise en cause, et que, qui plus est, elle dépassait²⁵ celle de son « maître ».

Cotarelo ouvre aussi la voie aux interprétations psychologisantes des *Farsas* y *églogas*. Jugeant les scènes d'amour des *farsas* profanes peu élégantes, il attribue cette médiocrité à une supposée méconnaissance de Fernández des mouvements du cœur : « No sentía o no tenía libertad para explayarse mucho en esta clase de afectos por su condición de sacerdote²⁶ ». Inversement, la qualité indéniable de l'*Auto de la Pasión* est expliquée par les profonds sentiments religieux du dramaturge, son héritage médiéval²⁷ :

Aquí estaba el sacerdote Fernández en su verdadero terreno. El calor y afecto que pone en las descripciones y narraciones es comunicativo; la poesía buena, salvo algún trozo de mediano gusto o pueril, más en la forma que en el fondo²⁸.

Ces jugements vont susciter quelques réactions vigoureuses dans la critique de l'après-guerre, en particulier chez Hermenegildo, qui se faisait une toute autre idée de la personnalité du dramaturge. Il est curieux néanmoins que la critique se soit à ce point affrontée autour de la personnalité et des motivations d'un auteur sur lequel, finalement, on n'avait que fort peu de renseignements biographiques, compilés pour la plupart dans l'étude toujours incontournable d'Espinosa Maeso.

II. LES RECHERCHES BIOGRAPHIQUES DE RICARDO MAESO ESPINOSA ET LEUR RÉCEPTION

²⁵ Sur l'emploi du dialecte *sayagués* chez Fernández, le travail le plus déterminant est sans doute l'ouvrage de John Lihani, *El lenguaje de Lucas Fernández : estudio del dialecto sayagués* (Lihani, 1973). Le sujet avait déjà été abordé en profondeur par Charlotte Stern dans son mémoire de thèse, *Studies on the sayagués in the Early Spanish Drama* (Stern, 1960).

²⁶ Cotarelo, 1929, p. 22.

²⁷ Cañete, le premier à défendre la supériorité de l'*Auto de la Pasión* sur le reste du recueil, l'explique en des termes similaires : « nada tiene de particular que el Auto de la Pasión sea de mayor mérito que las demás farsas del dramático salmantino. Fernández era cristiano, tal vez sacerdote. La fé que iluminaba su alma debía agitarle vivamente al pintar las amarguras y afrentas del Justo de los justos y su muerte en el árbol santo de la cruz » (Cañete, 1867, pp. 88-89).

²⁸ Cotarelo, 1929, p. 23.

L'obscurité qui entourait la figure historique de Lucas Fernández depuis que Gallardo l'avait redécouvert presque un siècle auparavant est partiellement levée dans la première moitié des années 20 par deux études de Maeso Espinosa. Cañete avait confié sans succès à un proche le soin de relever dans les différentes archives de Salamanque toute trace du dramaturge, dont on ne connaissait que le nom et l'origine géographique, donnée par la couverture de l'Édition de 1514. La quête de Maeso Espinosa, quelques décennies plus tard, sera plus fructueuse. Le biographe explore plusieurs sources, en particulier les *Cuadernos Añales*, qui s'avèreront les plus riches en renseignements en permettant d'établir avec assez de précision l'évolution du patrimoine et des revenus de Fernández et de sa famille. Le *Libro de claustro* ainsi que les *Actas capitulares* de la cathédrale permettent, eux, de retracer sa carrière ecclésiastique, complétée par un livre de comptes qui renseigne sur les dépenses engagées lors des différentes manifestations religieuses. La nature des sources manipulées ne semble pas a priori pouvoir amener de réelle compréhension de la personnalité de Fernández, ni de sa façon d'appréhender le processus créatif. Espinosa Maeso réussit néanmoins à faire surgir de ces registres quelques données significatives.

Les premiers résultats de ses recherches sont livrés en 1921 dans les quelques pages qu'Espinosa Maeso consacrait à la relation entre Juan del Encina y Lucas Fernández dans son article « Nuevos datos biográficos de Juan del Encina ». L'article révèle un épisode décisif dans la vie de ces deux dramaturges : la publication en 1498 d'une place de *cantor* dans la cathédrale de Salamanque, pour laquelle les deux hommes vont postuler. Il faut attendre 1923 pour que l'ensemble des recherches soient rendues publiques lors d'un discours devant la *Real Academia Española*, qui sera ensuite publié dans le bulletin de l'institution, *Ensayo biográfico del Maestro Lucas Fernández*. La biographie est d'une étonnante rigueur. Tous les faits et gestes avancés sont systématiquement justifiés en s'appuyant sur les documents exhumés, qui sont adjoints en Appendice. Le résultat présente ainsi l'avantage de constituer une source à la solidité difficilement contestable, mais l'inconvénient de laisser dans l'ombre de nombreux points que des biographies ultérieures, peut-être moins rigoureuses mais néanmoins plus risquées, tenteront d'éclaircir. Pour être en mesure de distinguer, dans les nombreux résumés que l'on peut lire sur la vie du dramaturge, ce qui est de l'ordre de l'hypothèse et ce qui est de l'ordre du fait avéré, nous exposons maintenant les grandes lignes du travail d'Espinosa Maeso.

Lucas Fernández est né à Salamanque, probablement en 1474, au vu d'une déclaration au cours d'un procès en 1534, où il affirme avoir soixante ans. L'ensemble de sa famille est originaire de Cantalapiedra, bourg se situant à quelques dizaines de kilomètres de Salamanque et qui avait connu le malheur de soutenir Juana la Beltraneja lors de la guerre de succession castillane. Son père, Alonso González, est menuisier, sa mère, María Sánchez, est issue d'une famille d'hommes d'Église. Les trois frères de celle-ci, Martín González de Cantalapiedra, Juan Martínez de Cantalapiedra, et Alfonso (ou Alonso, en fonction des sources) González de Cantalapiedra sont prêtres, perçoivent plusieurs bénéfices ecclésiastiques, et jouissent d'une certaine influence auprès du chapitre de la cathédrale, ce qui ne sera pas pour rien dans la carrière ultérieure du dramaturge. Le premier, Martín González, est de surcroît titulaire de la chaire de musique à l'Université de la ville. Le dernier, Alfonso González, sera le tuteur de Lucas et de ses frères à la mort de leurs parents en 1489, emportés probablement par la peste qui sévissait alors.

Pour des raisons inconnues²⁹, Lucas change son nom de famille. Il sera dès lors connu sous le nom de Lucas Fernández. À cette même époque, au début de cette dernière décennie du XV^e siècle, il rentre à l'Université de Salamanque, où il obtient le grade de Bachelier, pouvant ainsi se faire ordonner prêtre. En attendant, pendant ses années d'étudiant, il devient choriste à la cathédrale, apprenant l'art de la musique par l'enseignement de Fernando de Torrijos et Diego de Fermoselle, frère d'Encina. Les familles d'Encina et de Fernández semblent en effet afficher encore de bonnes relations, et échangent de nombreuses faveurs. Cet état des choses est bouleversé quand le chapitre publie en 1498 un poste de *cantor*, ou grand chantre. De très nombreux prétendants postulent, dont Encina et Fernández. La cause de ce dernier est habilement défendue par son oncle et un autre parent, Francisco de Salamanca, au prestige et à l'influence solidement ancrés dans les milieux ecclésiastiques. Doté de pareils soutiens, Fernández réussit à obtenir le poste tant convoité, ce qui lui vaudra une rancune tenace de la part d'Encina³⁰ : excédé par ce revers et par le faible soutien des ducs d'Albe,

²⁹ Zone d'ombre qui, on le verra, a logiquement suscité de nombreuses interprétations.

³⁰ Encina était suffisamment en colère à propos du choix du chapitre et du comportement des ducs d'Albe, ses supposés protecteurs, pour y faire amèrement allusion dans un célèbre passage de l'*Égloga de las grandes lluvias*, pièce où il se met en scène sous le personnage de Juan :

ANTÓN
RODRIGACHO

Hágante cantor a ti.
El diablo te lo dará,
que buenos amos tienes,
que cada vas y vienes

Encina part à Rome dans la foulée, et, après quelques années de négociations et de manœuvres juridiques, il obtient auprès du Saint Siègre une bulle exigeant que le poste occupé par Fernández lui soit attribué.

Francisco del Encina, frère du poète, présente en 1502 la bulle au chapitre de Salamanque, qui, fort satisfait des services assurés par Fernández au point de lui avoir augmenté plusieurs fois son salaire, décide de faire appel, et ouvre un long procès dont on ne connaît pas l'issue. En 1507, en effet, une lettre parle de « lucas cantor que fue desta yglesia »³¹, présupposant par l'emploi du passé simple qu'il n'occupait plus ce poste. Si l'on ne connaît pas la façon dont Fernández abandonna le poste, on connaît en partie la façon dont il l'occupait, façon digne d'être soulignée tant elle est significative du point de vue de la création dramatique : pendant ces quelques années où Lucas Fernández exerça effectivement les fonctions de *cantor*, il prit part activement à l'organisation des festivités du Corpus. Dans les livres de comptes de la cathédrale, on apprend qu'à l'occasion du Corpus de 1501, sur une scène rudimentaire, on joua « los juegos que fizo lucas ». En épluchant les comptes, on obtient le détail des dépenses, en particulier les dépenses en accessoires et déguisements :

item tres cabelleras para los dichos pastores seys Reales.
 item dos pares de çapatras para las que fueron labradoras costaron a sesenta cada par que son çiento veynte maravedis.
 item se compraron tres pares de çapatos para los pastores a quarenta el par que son çiento e veynte maravedis.

Trois bergers et deux bergères sont donc les personnages de la pièce jouée, une liste de *dramatis personae* identique à celle de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Espinosa Maeso en conclut que lors des festivités du Corpus, Fernández mettait en scène les pièces des *Farsas y églogas*. Ainsi, le même livre de comptes nous apprend qu'à l'occasion du Corpus de 1503, on joue une autre pièce du recueil : « Que dio a lucas fernandes Cantor del abto de los pastores que fiso la dicha fiesta segund por mano

MIGUELLEJO	con ellos muy bien te va. No están ya sino en la color del paño. Más querrán qualquier estraño que no a ti que sos d'allá.
RODRIGACHO	Dártelo an si son sesudos.
JUAN	Sesudos y muy devotos, mas hanlo de dar por votos. (v. 104-115)

³¹ Cité par Espinosa Maeso dans son *Ensayo biográfico*, ainsi que toutes les autres citations qui suivent, tirées des archives de Salamanque.

del dicho fue ygalado mill e dozientos maravedis ». Aucune précision supplémentaire ne permet d'identifier cet « Auto de pastores ».

En quittant son poste de cantor, Lucas Fernández semble suspendre aussi sa participation aux festivités du Corpus. Du moins, on n'en retrouve plus aucune trace. De ce possible revers dans le procès qui l'affronte à Encina on ne doit pas conclure que le dramaturge et prêtre soit tombé en disgrâce auprès du chapitre. Son ascension dans la hiérarchie ecclésiastique se poursuit à d'autres titres. En 1502, il succédait déjà à son oncle décédé, Alonso González de Cantalapiedra, à la tête de la paroisse d'Alaraz, dont il percevra longtemps le bénéfice. Il sera aussi le détenteur, quelques années plus tard, de la paroisse de Santo Tomás Canturiense. Apparemment, Lucas Fernández ne devait pas remplir avec une très grande assiduité les obligations contractées auprès de ses paroissiens : en 1513 un procès à l'initiative de ces derniers l'oblige à déléguer une partie de ses devoirs (et de ses revenus) à des prêtres subalternes. Il était sans doute plus occupé à l'époque à asseoir son influence dans les milieux universitaires et religieux de Salamanque. Il entre au chapitre de la cathédrale en 1520³² et, en 1522, il obtient la chaire de musique à l'Université. Parmi les responsabilités qu'impliquait cette dernière fonction, figurait l'organisation des fêtes célébrées dans la chapelle de l'Université. Lucas Fernández continuait-il à produire du théâtre pour ces occasions ? Aucune pièce ne nous est en tout cas parvenue, autres que celles qui figurent dans les *Farsas y églogas* de 1514. Avait-il arrêté d'écrire ? Sa carrière, elle, ne s'était en tout cas pas arrêtée. À partir de 1530, il est régulièrement élu représentant du conseil de l'Université, prenant part à des décisions délicates lors des nombreux conflits qui opposent cet établissement prestigieux à diverses autorités, dont le roi, lors de la rédaction de statuts en 1538. Il meurt le 18 Septembre 1542, des suites d'une longue maladie qui l'avait empêché d'assister aux conseils dès 1540. Il est enterré dans la cathédrale, mais aucune trace ne subsiste de sa sépulture.

Dans son ensemble, l'essai biographique d'Espinosa Maeso livre les faits établis de la vie de Lucas Fernández, exposés avec une neutralité rarement mise en défaut. Dès sa publication, ses successeurs tentent au contraire de se livrer à une interprétation des données recueillies, à la lumière de leurs lectures personnelles des *Farsas y églogas*, parfois fort divergentes. Apparaissent ainsi des portraits qui insistent sur la personnalité

³² Espinosa Maeso nous dit : « fue elegido Abad de la clerecía para el año 1520, y como tal abad asistió al cabildo » (1923, p. 410). On lit à l'entrée *Abad*, dans le DRAE : «5. En los antiguos cabildos de algunas catedrales, título de una dignidad, ya superior, ya de canónigo ».

présumée du dramaturge, fait curieux quand on connaît le petit nombre de documents historiques le concernant, et leur caractère officiel, difficilement associable au domaine de l'intime. Cotarelo nous livre ainsi dès 1929, dans son prologue à l'édition fac-similé, sa vision du dramaturge, que nous avons déjà brièvement évoquée ci-dessus. De l'absence de données sur les possibles déplacements et voyages de Lucas Fernández, Cotarelo déduit qu'il ne quitta jamais Salamanque. De sa condition de prêtre, il établit que le dramaturge connaissait mal l'amour, et que sa foi religieuse était fervente, d'où la supériorité de son *Auto de la Pasión* sur sa production profane. Les propos de Cotarelo sont à leur tour répétés, interprétés et amplifiés dans les différentes histoires littéraires qui voient le jour aux cours des trois décennies suivantes. Juliá Martínez décrète que Lucas Fernández était un homme sans passions, inactif, et qu'il ne connut jamais l'amour³³. Valbuena Prat affirme que Fernández, dans sa Salamanque qu'il ne quitta jamais, vécut le dos complètement tourné aux influences de la Renaissance et de l'Humanisme³⁴. Progressivement se dessine ainsi l'image d'un dramaturge renfermé, contemplatif, médiéval, religieux, et humble.

Une des premières tentatives, en 1964, de réhabiliter la figure du dramaturge est la thèse souvent oubliée de William C. Bryant, qui défend au contraire l'idée qu'il s'agissait d'un homme s'inscrivant parfaitement dans les nouveaux courants de pensée européens de la fin du XV^e siècle³⁵. Mais, sans aucun doute, celui qui apporte la contribution décisive pour relancer l'intérêt autour de Lucas Fernández et en corriger l'image, c'est Hermenegildo avec son article « Nueva interpretación de un primitivo : Lucas Fernández³⁶ ». Dans cet article, un Hermenegildo combatif³⁷ contredit certains poncifs souvent répétés au sujet de la personnalité du dramaturge. Face aux affirmations de Juliá Martínez et de Valbuena Prat, il dresse un contre-argumentaire assez pertinent : il semble en effet assez inconcevable que Lucas Fernández, qui baigna quasiment toute sa vie dans le milieu universitaire de Salamanque, fût à ce point imperméable aux parfums d'humanisme que l'on devait forcément y respirer. Hermenegildo construit, à

³³ Voir Juliá Martínez, 1951, pp. 237-315.

³⁴ Voir Valbuena Prat, 1957.

³⁵ « [Lucas Fernández] represents even more than Encina a synthesis of the life and thought of Renaissance Spain. As a practising dramatist, Fernández gave form to the inchoate peninsular drama » que l'on peut traduire par « [Lucas Fernández] représente, même davantage qu'Encina, une synthèse de la vie et la façon de penser de l'Espagne de la Renaissance. En tant que praticien et dramaturge, Fernández donna sa forme au théâtre péninsulaire naissant » (Bryant, 1964, p. 129).

³⁶ Hermenegildo, 1966.

³⁷ L'interrogation d'ouverture donne le ton de l'article : « ¿Por qué hay autores de los que se vienen repitiendo los mismos tópicos y vaciedades que se le ocurrieron en el siglo XVIII a Leandro Fernández de Moratín en sus nunca bien ponderados *Orígenes del teatro español*? » (Hermenegildo, 1966, p. 9).

la lumière des données biographiques d'Espinosa Maeso, une image de Lucas Fernández en tout point opposée à celle qui prédominait jusqu'alors. Sous sa plume, le dramaturge devient un homme qui, par son ambition et son sens de l'intrigue politique, réussit à s'élever dans la hiérarchie religieuse et universitaire de sa ville. Par ailleurs, l'émotion qui se dégage des passages lyriques de son œuvre qui ont trait à l'amour démontrerait que la condition de clerc n'empêcha pas cet homme de goûter aux plaisirs et aux tourments de la passion avec la même ardeur qu'il mettait à se hisser dans la société.

L'article d'Hermenegildo, avec ses qualités et ses défauts, semble marquer un tournant dans la recherche sur Lucas Fernández. En dénonçant avec raison la vision étiquée des historiens de la littérature, il donne assurément un nouveau souffle à la recherche sur cet auteur. Dans les dix années qui suivent, trois nouvelles éditions des *Farsas y églogas* voient ainsi le jour³⁸, témoignant d'un incontestable regain d'intérêt. Néanmoins, force est de constater qu'Hermenegildo partage avec ses prédécesseurs, dont il condamne les affirmations, une même approche de la relation entre l'œuvre et l'auteur. En effet, son article s'appuie en partie sur l'idée fort discutable que l'œuvre est l'expression de la personnalité de l'auteur, d'où une possibilité de combler les lacunes dans la biographie d'Espinosa Maeso à partir du texte littéraire et non plus seulement à partir de documents historiques³⁹. Son succès, s'il assure un nouveau souffle à la recherche, contribue aussi à en fixer le cadre : la plupart des travaux des années suivantes portent sur la biographie de l'auteur, sur sa personnalité présumée, et sur la portée idéologique de sa production, production qui ne sera qu'occasionnellement envisagée sous un angle strictement esthétique, et très rarement sous un angle dramatique.

On peut ainsi attribuer à l'article d'Hermenegildo un certain caractère paradoxal. Il est d'une part résolument moderne, il corrige l'image fautive héritée de Lucas

³⁸ Celle de John Lihani, en 1969, chez Las Américas publishing comp. ; celle d'Alfredo Hermegildo lui-même, en 1972, chez Escelicer, qui bien que portant le titre de *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández* constitue bel est bien une édition du recueil dans son intégralité ; et celle de M^a Josefa Canellada, en 1976, chez Castalia, qui par la richesse de son appareil critique et de son introduction, et par les choix typographiques et de mise en page, reste sans doute la plus rigoureuse et celle dont la consultation est la plus agréable.

³⁹ Dès 1972, Nicasio Salvador Miguel critique ce type d'approche des mécanismes de création littéraire, trop ancrée sur le vécu de l'auteur : « discrepo, sin embargo, de Hermenegildo en su insistencia en considerar las referencias al amor existentes en la obra de Fernández como producto de una experiencia amorosa autobiográfica. No será yo quien niegue la posibilidad de ese influjo –la vida de un autor revierte a su literatura de modo continuo-, pero desdeñar u olvidar, como hace el editor, las enormes influencias que la literatura cortesana del siglo XV [...] tuvo no sólo en la literatura sino en la vida personal de los hombres de aquella época me parece totalmente erróneo » (1972, p. 14).

Fernández et ouvre de nouvelles pistes de recherche. D'autre part, néanmoins, il apparaît aussi comme le dernier exemple, comme la conclusion d'une étape parfaitement identifiable dans cette recherche. Il s'agit en effet de la dernière étude qui, dans l'exposition de la vie du dramaturge, s'appuie de façon quasi exclusive sur l'essai biographique d'Espinosa Maeso. Quelques années avant, en 1961, Américo Castro avait publié *De la edad conflictiva*. Par cet ouvrage, le prestigieux universitaire associait durablement Lucas Fernández aux auteurs *conversos*. C'est la première d'une série de nouvelles hypothèses biographiques qui sont développées dans les années 60.

III. LES TROIS HYPOTHÈSES BIOGRAPHIQUES POSTÉRIEURES

Trois grandes hypothèses biographiques voient le jour en l'espace de quelques années, qui ont toutes en commun de s'appuyer de façon préférentielle sur les indices offerts par les textes des *Farsas y églogas* et les œuvres dramatiques contemporaines de Juan del Encina et de Gil Vicente, plutôt que sur une recherche traditionnelle de documents historiques, dont les limites, à quelques découvertes près, semblent déjà atteintes. Américo Castro émet ainsi l'hypothèse d'une origine *conversa* du dramaturge, Alfredo Hermenegildo insiste sur sa présence au palais des ducs d'Albe, qui auraient été ses mécènes, et John Lihani développe à son tour l'idée d'une présence sinon continue, du moins répétée, de Fernández à la cour des rois du Portugal.

À la source de la théorie de Castro sur l'origine *conversa* de Lucas Fernández se trouvent ces quelques vers tirés de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

BERINGUELLA

No estemos más aquí yuntos;
que los campos tienen ojos,
llenguas y orejas rastrojos
y los montes mill varruntos. (v. 113-116)

La peur du *qué dirán*, qu'exprime assez naturellement une jeune fille égarée dans les prés avec un jeune garçon hardi, est tendancieusement interprétée par Castro comme un écho de l'angoisse des *cristianos nuevos* devant la possibilité que leur secret

soit dévoilé ou que des rumeurs courent sur leur compte⁴⁰. Dans *De la edad conflictiva*, il résume ainsi la signification idéologique du théâtre castillan de la Renaissance :

En la *Comedia* de Lope de Vega se expresa la tensión honrosa de los hidalgos; en las representaciones de Juan del Encina, Lucas Fernández y otros, sale a la luz la inquietud de quienes, salvados por la Natividad de Cristo y por el bautismo, se sentían socialmente en condición de inferioridad⁴¹.

Un deuxième argument renforce l'hypothèse. Dans sa production religieuse et semi-profane, Fernández, comme l'avait fait avant lui Encina, met souvent en scène des processus de conversion et d'acceptation de la foi chrétienne, insistant ainsi sur l'égalité de tous les chrétiens, à partir du moment où ceux-ci sont baptisés :

En el teatro iniciado a fines del reinado de los Reyes Católicos, los cristianos nuevos se sirvieron de las representaciones de la Natividad y Pasión de Cristo para reclamar, fundándose en ellas, un derecho a ser tratados como cristianos salvados por el bautismo, y libertados de la esclavitud espiritual y material en la que habían vivido antes de su conversión⁴².

Les thèses de Castro sont assez favorablement reçues. Hermenegildo, abandonnant certaines idées développées dans son premier travail, devient son principal défenseur. Il profite de l'introduction à son édition des *Farsas y églogas* de 1972, qui reste dans l'ensemble un recyclage de son article « Nueva interpretación de un primitivo : Lucas Fernández », pour introduire et développer cette nouvelle thèse dont il ne devait pas encore avoir eu vent en 1966. Ainsi, dans son premier article, l'abandon du nom de famille González au profit de Fernández était interprété comme un signe de modernité humaniste, en imitation des pratiques des illustres Antonio de Nebrija, Juan Martínez Silíceo et d'Encina lui-même, alors que dans l'introduction de 1972, ce même abandon sera attribué à une tentative de cacher des origines perçues comme honteuses. De même, le nombre élevé de prêtres dans sa famille proche serait explicable par cet impératif de dissimulation qui présidait inévitablement aux différents choix dans les vies des *cristianos nuevos*. Des arguments identiques sont avancés dans son étude la

⁴⁰ Il nous a été impossible de retrouver une trace de cette interprétation dans la production d'Américo Castro. D'après John Lihani (1973, p. 153), Castro la développe dans une conférence en 1962, devant la *Spanish Comedia group of the Modern Language Association*. L'affirmation est fort plausible, car Canellada, dans une note de son introduction aux *Farsas y églogas* (1976, p. 10), attribue à Castro la même lecture de ces quatre vers sans toutefois nous en donner la référence.

⁴¹ Castro, 1961, pp. 63-64.

⁴² Castro, 1961, p. 207.

plus ambitieuse sur le dramaturge, *Renacimiento, teatro y sociedad : vida y obra de Lucas Fernández*⁴³, avant d'adopter un ton résolument plus prudent dans ses travaux ultérieurs, comme dans ce passage qui ferme une brève présentation de l'auteur dans le recueil qu'il édite en 1990, *Teatro renacentista : Juan del Encina, Diego de Ávila, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro, Gil Vicente* :

Queda abierta para el estudioso una serie de interrogantes sobre la pertenencia social de Lucas Fernández. Su posible condición de converso, todavía no documentada fuera de lo que puede deducirse de algunas alusiones implícitas en sus propios textos, permite la lectura y la interpretación de ciertos pasajes que, de otro modo, resultan sorprendentes, si no inexplicables⁴⁴.

L'idée d'une origine *conversa* semble exercer une identique séduction intellectuelle sur M^a Josefa Canellada, tempérée, à l'image du dernier paragraphe d'Hermenegildo, par une prudence qui pousse l'éditrice de l'édition des *Farsas y églogas* de 1976, dans son résumé de la vie du dramaturge, à ne développer l'hypothèse qu'en note de bas de page :

Américo Castro, que en otros casos ha tenido la extraordinaria intuición de apuntar el origen de la casta para varios personajes de la historia bien puede ser que acierte plenamente cuando señala como determinante, para el nacimiento de estas obras teatrales, la condición de converso⁴⁵.

Les deux autres principaux spécialistes de Lucas Fernández, John Lihani et Françoise Maurizi, sont nettement moins enthousiastes sur la question. Lihani ne fait pas référence à la thèse d'Américo Castro dans l'introduction à son édition des *Farsas y églogas* de 1969. Il la récuse explicitement quelques années plus tard dans son travail monographique *Lucas Fernández* (1973). À l'inverse d'Hermenegildo, il voit dans les nombreuses vocations ecclésiastiques qui se manifestent dans la famille González de Cantalapiedra un signe de son appartenance à la caste des *cristianos viejos*. Il dénonce de même la faiblesse de l'interprétation des vers de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

[Castro] bases this belief on the author's use of the phrase, *los campos tienen ojos, / llenguas y orejas rastros*, which Castro claims was a phrase peculiarly applicable to

⁴³ Hermenegildo, 1975, pp. 16-46.

⁴⁴ Hermenegildo, 1990, pp. 117-118.

⁴⁵ Canellada, 1976, p. 10, note 2.

Jews who had constant fear of persecution. Few would be convinced by such meager testimony. In any event, the worth of Lucas Fernández' literary work is not directly dependent on whether or not he was a *converso*⁴⁶.

Françoise Maurizi, de son côté, reste remarquablement discrète sur la question, même lorsqu'elle aborde ce sujet intimement lié à l'appartenance sociale qu'est la relation entre dramaturge et mécène, dans « Le pouvoir et l'écriture théâtrale à la fin du Moyen Âge : Juan del encina et Lucas Fernández⁴⁷ ». Pourtant, il semble difficilement concevable qu'elle n'ait eu vent des thèses de Castro. Faut-il en déduire qu'elle n'estime pas assez concluants les éléments réunis pour déterminer l'appartenance ou non de Fernández à la caste des *conversos*?

Intimement liée à la détermination du statut social de Lucas Fernández, la deuxième hypothèse biographique concerne la nature des liens entretenus entre le dramaturge et la maison des ducs d'Albe. À l'origine de cette piste de recherche, se trouvent quelques lignes d'Espinosa Maeso. Le biographe n'aborde pas le sujet dans son fondamental *Ensayo biográfico* mais dans l'article qu'il avait auparavant consacré à Juan del Encina (1921), dans lequel il révèle le conflit qui avait opposé Encina et Fernández en 1498 au sujet de la place de *cantor* à la cathédrale de Salamanque. Avant d'évoquer ce différend, le biographe pointe la possibilité que l'oncle-tuteur de Fernández, curé d'Alaraz, dans l'archevêché d'Alba de Tormes, ait tenté d'introduire son neveu orphelin à la cour des ducs d'Albe⁴⁸. C'est là qu'il aurait rencontré Juan del Encina, organisateur des spectacles et des divertissements du palais des ducs. C'est là aussi qu'une forte jalousie serait née entre les deux dramaturges et musiciens, jalousie dont témoigneraient ces vers rancuniers de Juan del Encina, tirés de *l'Égloga representada en la noche de la Natividad* et publiés dans le *Cancionero* de 1496 :

MATEO

¿Ya presumes de gala,
que te arrojas al palacio?
¡Andar mucho enhoramala!
¿Cuydas que eres para en sala?

⁴⁶ « [Castro] fonde sa thèse sur l'usage par l'auteur de la phrase *los campos tienen ojos, / lenguas y orejas rastrojos*, à propos de laquelle Castro déclare qu'il s'agit d'une phrase particulièrement applicable aux juifs, qui avaient une peur constante de la persécution. Rares sont ceux que convaincra un si faible argument. Dans tous les cas, la valeur de l'œuvre littéraire de Lucas Fernández ne dépend pas directement de son éventuelle condition de *converso* » (Lihani, 1973, p. 20).

⁴⁷ Maurizi, 1990.

⁴⁸ « Huérfano desde niño, Lucas Fernández fue recogido por un tío, hermano de su madre, llamado Alonso González de Cantalapiedra, beneficiado de Alaraz, villa perteneciente al Arciprestazgo de Alba de Tormes, circunstancia ésta que le obligaría a entrar en relación con los duques de igual título, bajo cuyo amparo es de presumir intentara poner a su sobrino » (Espinosa Maeso, 1921, p. 647).

No te vien de generacio.

JUAN

¿No me vien de natío?
Calla, calla ya, malsín,
que nunca faltas de ruin
tu también, como tu tío. (v. 50-53)

D'après Espinosa Maeso, par la bouche de Mateo, Encina serait en train de faire parler son rival Lucas Fernández, qui lui reproche son ascension sociale. À cette accusation, le personnage de Juan (par lequel s'exprimerait Encina lui-même) répond en invoquant la mesquinerie de son interlocuteur et celle de son oncle, c'est-à-dire le tuteur de Fernández, le curé d'Alaraz qui le prit en charge après la mort de ses parents.

L'hypothèse de la présence de Fernández à la cour des ducs d'Albe, bien qu'invérifiable à ce jour, semble globalement acceptée. Cette acceptation peut en partie se justifier par la force explicative de l'hypothèse. Elle permet en effet de combler ce trou gênant dans la biographie du dramaturge, entre 1496, à la fin de ses études universitaires, et 1498, date de l'obtention du poste de *cantor*, période sur laquelle on n'a strictement aucune information. Elle explique la parfaite connaissance qu'affiche Lucas Fernández de l'œuvre d'Encina, dont il copie même quelques vers. Elle explique aussi la très forte inimitié entre les deux dramaturges (Encina ira jusqu'à Rome pour porter plainte), qui ne saurait se fonder sur le seul grief d'un poste injustement attribué.

Il n'est donc pas surprenant qu'Hermenegildo, dans les très nombreuses biographies et brefs résumés de la vie du dramaturge qu'il a écrits, intègre systématiquement⁴⁹ le passage à la cour des ducs d'Albe, dont il fera même, on le verra dans le chapitre suivant, une des clés de lecture de l'œuvre du dramaturge. Il semble tenir cette conviction de Lihani, qui dans son étude monographique (1973) affirme que Fernández aurait même joué des rôles de bergers dans quelques *églogas* d'Encina, *églogas* qu'il aurait cherché à imiter en organisant à son tour des représentations théâtrales dès 1496⁵⁰. S'appuyant sur les travaux de ces deux spécialistes de Lucas Fernández, la quasi-totalité des références au dramaturge dans les ouvrages traitant de l'ensemble du théâtre espagnol de la Renaissance relaient l'hypothèse. Seule Maurizi

⁴⁹ À l'exception, on l'a vu, de son tout premier article (1966), le seul à s'appuyer exclusivement sur *l'Ensayo biográfico* d'Espinosa Maeso.

⁵⁰ « It was probably Lucas' interest in poetry and music that drew him also to the ducal palace in the farming town of Alba de Tormes, and it is quite possible that while there he acted in the early plays written by Juan del Encina for the pleasure of the Duke's court. » (Lihani, 1973, p. 21), que l'on peut traduire ainsi : « C'est probablement l'intérêt de Lucas pour la poésie et la musique qui l'a amené au palais ducal dans le village d'Alba de Tormes, et il est fort possible que pendant son séjour là-bas, il ait joué dans les premières pièces que Juan del Encina a écrites pour le plaisir de la cour du Duc ».

doute explicitement de cette présence du dramaturge à Alba de Tormes, doute qui se fonde sur l'argument difficilement réfutable de l'absence de documentation historique :

Lucas Fernández, lui, semble n'avoir été attaché qu'à la Cathédrale de Salamanque. Rien ne prouve qu'il ait résidé, même un temps, à la cour d'Albe, comme successeur d'Encina⁵¹.

Enfin, la troisième hypothèse biographique concerne les relations entretenues par Lucas Fernández avec la cour royale portugaise et, en particulier, avec Gil Vicente. À l'origine de cette hypothèse, se trouvent les travaux de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, spécialiste du dramaturge portugais, qui dans ses *Notas vicentinas* est la première à souligner que le nom de *Lucas Fernández, castelhano*, apparaît dans les registres des *Moços da capella* de la Reine María, deuxième femme du Roi Manuel de Portugal⁵². Partant de cette découverte, John Lihani développe dans « Personal elements in Gil Vicente's *Auto Pastoril Castellano* » la thèse⁵³ selon laquelle l'*Auto pastoril castellano* (1502) serait un vaste jeu d'allusions implicites et gentiment moqueuses aux vies de ses deux amis Encina et Fernández, qu'il devait bien connaître de par les séjours récurrents des rois du Portugal en Castille et des ducs d'Albe au Portugal. L'argument avancé pour prouver cette relation est la coïncidence des prénoms des bergers de la pièce, Lucas et Gil, avec les prénoms des deux dramaturges, ce qui pousse John Lihani à affirmer que la pièce fut jouée par les deux dramaturges. Certes, quand on connaît le goût des cours royales et nobiliaires de l'époque pour les jeux de travestissement identitaire tels les *momos*, l'affirmation n'a pas de quoi étonner. Il faut cependant rester extrêmement prudents avec cette méthode que Bakhtine appelle, en même temps qu'il en montre les limites, la méthode historico-allégorique⁵⁴ et qui consiste à chercher systématiquement, derrière les personnages de fiction, des personnalités ayant réellement existé.

Dans ses travaux ultérieurs, John Lihani revient souvent sur cette hypothèse biographique. Il affiche néanmoins davantage de précautions. Ainsi, dans l'introduction à son édition des *Farsas y églogas*, il écrit simplement que Fernández

⁵¹ Maurizi, 1994, p. 8.

⁵² Voir Michaëlis de Vasconcelos, 1949, p. 472.

⁵³ Voir Lihani, 1969, pp. 299-303.

⁵⁴ Voir Bakhtine, 1970, pp. 116-120.

« **eventualmente**⁵⁵ llegó a ser organista de la capilla de María, esposa del rey de Portugal, y una de las hijas de los reyes católicos⁵⁶ ». La même prudence est de rigueur dans son étude monographique de 1973, lorsqu'il choisit les adverbes pour évoquer très brièvement le rôle supposé de Fernández dans les représentations orchestrées par Gil Vicente : « His participation in the presentation of the *Auto pastoril castellano*, composed by Gil Vicente, is a **very likely** event⁵⁷ ». Cette brièveté et cette prudence expliquent que John Lihani insiste à peine sur l'idée la plus solide de son argumentation, à savoir l'incontestable connaissance qu'affiche en 1502 Gil Vicente, dans son *Auto pastoril castellano*, de l'œuvre de Lucas Fernández, qui ne serait publiée qu'en 1514.

Des trois hypothèses biographiques, celle de Lihani est sans doute celle qui a trouvé l'écho le moins important. Elle n'est pas relayée par les travaux de Maurizi et de Canellada, qui pourtant connaissaient forcément l'étude de Lihani. Hermenegildo la commente brièvement et sans trop insister dans quelques uns des nombreux recueils de pièces de la Renaissance qu'il a édités, comme par exemple dans le passage suivant :

Parece verosímil la hipótesis de Lihani según la cual Lucas Fernández pudo tomar parte en las celebraciones que acompañaron las bodas de los reyes portugueses Manuel y María en Octubre de 1500. Una de las comedias de Fernández, la de *Bras Gil y Beringuella*, escrita hacia 1496, fue tal vez representada como parte de las fiestas celebradas en tal ocasión⁵⁸.

De même, cette hypothèse apparaît peu dans les pages consacrées à Lucas Fernández dans les visions d'ensemble du théâtre de la Renaissance ainsi que dans les histoires littéraires, à l'exception notable de la participation de Manuel Soto Alba sur le théâtre du XVI^e à l'*Historia del teatro español* de Díez Borque de 1983. Soto Alba se montre particulièrement enthousiaste face à l'idée de la présence de Fernández à la cour royale portugaise, et face à l'hypothèse de sa participation, en tant qu'acteur, dans l'*Auto pastoril castellano*, car elle permet de renforcer sa thèse d'après laquelle dans les

⁵⁵ Dans son étude monographique, on retrouve la même formule, presque mot à mot, mais dans un sens très différent : « Lucas [...] **eventually** went on to become the chapel organist for Queen María, one of the four daughters of the Catholic Kings and the Second wife of the King of Portugal » (1973, p. 21). L'adverbe *eventually*, en anglais signifie en effet « finalement, en fin de comptes ».

⁵⁶ Lihani, 1969, p. 15.

⁵⁷ Lihani, 1973, p. 27.

⁵⁸ Hermenegildo, 1990, p. 116.

premières *églogas navideñas* d'Encina, les rôles étaient joués par Encina et Fernández eux-mêmes⁵⁹.

L'explication que l'on peut trouver à l'écho relativement plus faible de cette troisième hypothèse (pourtant, la seule qui s'appuie sur un document historique, le registre des *moços da capella* de la Reine María) est peut-être à chercher dans la difficulté à concilier les données que l'on a sur la carrière universitaire et religieuse de Fernández à Salamanque à partir de 1498, avec une présence soutenue et active au Portugal. Comment aurait-il pu, par exemple assurer sa charge pédagogique (on sait qu'il fut irréprochable sur ses obligations à l'Université⁶⁰) tout en organisant des spectacles à la cour portugaise?

Au-delà de ces aspects techniques qui entourent le débat sur la présence de Fernández au Portugal, une question autrement plus essentielle se dégage à l'issue de la présentation des trois hypothèses biographiques. En effet, s'il apparaît incontestablement légitime de chercher à éclairer les zones d'ombre dans la vie de Lucas Fernández par le biais d'hypothèses s'appuyant sur la seule matière dont on dispose, à savoir le texte des pièces, il semble plus gênant d'oublier, comme il arrive souvent, qu'il s'agit d'hypothèses non vérifiées, et de s'en servir pour orienter de façon significative l'interprétation que l'on fait de l'œuvre. Ainsi, dans le sillage des travaux de Castro, d'Hermenegildo et de Lihani, la recherche sur Lucas Fernández s'appliquera désormais à tirer de ces trois hypothèses biographiques toutes sortes d'implications idéologiques et, plus rarement, dramaturgiques.

IV. LA QUESTION DE LA PORTÉE IDÉOLOGIQUE DES *FARSAS Y ÉGLOGAS*

Par-delà leur diversité, on peut repérer un facteur commun dans les démarches de Castro, Hermenegildo et Lihani. À la source de leurs trois hypothèses biographiques

⁵⁹ « Lihani apunta la posibilidad de que el autor salmantino representase el papel de Lucas cuando se estrenó el Auto pastoril castellano, lo que ayuda a ser más verosímil, por ser un juego repetido, mi tesis sobre su interpretación del personaje Lucas en las dos primeras églogas de Encina » (Sito Alba, 1983, p. 380).

⁶⁰ « A Lucas Fernández puede ponersele como modelo, poco imitado por desgracia, de hombre fiel cumplidor del deber, pues en los veinte años de su profesorado sólo fue multado, por no haberlas leído, en las dos lecciones citadas, en diez más en el curso 1530-1531 y en una el de 1535-1536, o sea, en total, 13 lecciones, cifra bien insignificante » (Espinosa Maeso, 1923, p. 412).

on retrouve le même mode de pensée en termes de système, la même volonté, consciente ou pas, d'aboutir à une interprétation globale et cohérente de l'ensemble du théâtre castillan de la Renaissance, et en particulier, du cadre de la représentation et de la portée idéologique des œuvres. Il est ainsi paradoxal qu'Hermenegildo, malgré ses efforts constants et louables pour affranchir Fernández de la tutelle étouffante d'Encina, continue de penser les *Farsas y églogas* à la lumière des autres productions dramatiques qui lui sont contemporaines. La démarche semble naturelle, et, en fin de compte, inévitable, car autant on ne dispose que de rares informations sur le cadre dans lequel furent représentées les pièces de Fernández, autant les représentations mises en scènes par Encina et Vicente sont bien mieux connues, par le biais, notamment, d'un appareil paratextuel riche qui fait cruellement défaut à l'édition des *Farsas y églogas* de 1514. Partant de cet état de fait, les trois chercheurs développent une démarche similaire, qui s'appuie sur le postulat discutable que de la proximité dans le temps (et dans l'espace pour Encina), il est possible de déduire une proximité dans le cadre, les moyens, et le but des représentations.

Les trois hypothèses biographiques s'appliquent ainsi à fournir les éléments qui permettront de rapprocher le théâtre de Fernández de celui d'Encina et Vicente. Lorsque Castro décrète leur appartenance commune à la caste des *cristianos nuevos*, il dote les trois dramaturges d'un bagage culturel et d'une aspiration sociale identiques. De même, lorsqu'Hermenegildo et Lihani tentent de démontrer la présence de Fernández au palais des ducs d'Albe ou des rois du Portugal, ils fournissent aux représentations du dramaturge le même cadre courtois dont on sait qu'il était celui des *églogas* d'Encina et des *autos* de Vicente. Le problème principal soulevé par cette démarche systématique est sa tendance à effacer les particularités pour ne retenir que les éléments que l'on peut intégrer au système global. Or les rares données biographiques qu'Espinosa Maeso réussit à établir avec certitude dégagent justement quelques particularités sur les représentations des *Farsas y églogas*. Sont ainsi documentées trois représentations de pièces de Lucas Fernández pendant les festivités du Corpus, à la charge de la cathédrale de Salamanque, avec, pour l'une d'entre elles, la construction d'un tréteau, apparemment sur la place publique. Nous sommes donc loin du théâtre de cour décrit avec insistance par Castro, Hermenegildo et Lihani. Faut-il pour autant rejeter en bloc les conclusions auxquelles sont arrivés les trois chercheurs, et les nombreux travaux qui vont par la suite s'en inspirer? Il n'en est évidemment pas question et l'hypothèse que certaines pièces de Fernández aient été jouées devant un

public nobiliaire reste plausible. Néanmoins, l'hypothèse, aussi séduisante soit-elle, ne doit en aucun cas prendre le dessus sur le fait avéré, tentation qu'illustrent ces quelques lignes d'Hermenegildo à propos du cadre de la représentation de l'*Égloga del Nacimiento* :

La crítica siempre ha señalado la iglesia como lugar de representación del espectáculo. [...]. La hipótesis de la iglesia o un lugar anejo a ella es verosímil, pero también lo puede ser la que sugiere como lugar teatral la capilla del palacio de los duques de Alba o de la casa real portuguesa, en momentos cercanos a las fiestas navideñas⁶¹.

Les représentations publiques s'intégrant mal à la lecture que fait Hermenegildo du théâtre de Fernández, le critique relativise les nombreux indices qui vont dans le sens d'une représentation à l'église ou sur son parvis, pour pouvoir revenir à l'hypothèse, plausible mais moins probable, d'un théâtre de cour. Il paraît donc indispensable de s'armer d'une certaine prudence en abordant les nombreux travaux qui dans le sillage des trois chercheurs fondent toute leur argumentation sur un cadre de représentation exclusivement courtisan.

L'ensemble de ces travaux, influencés pour beaucoup par l'approche marxiste de la littérature, a en commun de s'intéresser en priorité au contexte de production de l'œuvre. Qui écrit ? Qui passe la commande ? Devant quel type de public les pièces sont-elles jouées ? Ce sont tout naturellement les questions soulevées par cette école critique, et il est aisé de deviner à partir de ces questions liminaires à quel point le manque de certitudes dans la biographie de Fernández peut entraver une telle démarche. La problématique était déjà en germe dans un des ouvrages fondateurs sur le théâtre pré-lopésque, le très célèbre *Spanish Drama before Lope de Vega*, de J. P. Wickersham Crawford. Le critique définit le théâtre *pastoril* comme un divertissement pour public aristocratique à l'occasion de mariages ou autres festivités. Les bergers deviennent ainsi un instrument pour mettre en valeur par contraste les pratiques courtoises :

[the pastoral plays] represented courtly traditions, and when rustic scenes were introduced, it only served to contrast the delicate sensibilities and polished speech of gentlefolk with the ignorance and rude language of shepherds⁶².

⁶¹ Hermenegildo, 1990, pp. 126-127.

⁶² « [Les pièces *pastoriles*] mettaient en scène les traditions courtoises, et lorsqu'on introduisait des scènes rustiques, elles ne servaient qu'à relever la sensibilité délicate et le parler travaillé des courtisans en contraste avec l'ignorance et le langage grossier des bergers » (Crawford, 1937, éd. 1967, p. 67).

Pour illustrer ses propos, Crawford choisit la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* de Lucas Fernández, qui met en scène une requête d'amour dans la bouche d'un berger, « causing, doubtless, much hilarity from the aristocratic audience⁶³ ».

Quelques décennies plus tard, Noël Salomon est le premier à systématiser une telle approche avec ses non moins célèbres *Recherches sur le thème paysan dans la « comedia » au temps de Lope de Vega* (1965). Malgré les limites chronologiques que semble indiquer le titre, l'ouvrage, qui se présente comme une vaste généalogie du motif du paysan et de sa signification sociale⁶⁴, s'ouvre sur un long chapitre consacré aux bergers du théâtre de la Renaissance. La plupart des nombreuses références à Lucas Fernández se font à l'intérieur de l'énumération canonique des auteurs dramatiques de l'époque, à savoir et souvent dans le même ordre, Encina, Fernández, Vicente et Naharro. La thèse de Salomon, abondamment reprise par la suite, est que l'apparition et le succès des personnages de bergers dans le théâtre de la Renaissance sont dus aux conditions de création qui lui sont propres. Les quatre dramaturges écrivent pour flatter leurs mécènes aristocrates, la ridiculisation de l'inférieur hiérarchique qu'est le berger comique assoit la supériorité de la classe dominante :

Un autre aspect sociologique du comique paysan dans le théâtre espagnol à ses origines est représenté par le rapport entre ce comique et la condition économique-sociale du poète. Sur ce point, le régime de mécénat n'est pas sans importance. Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente, Torres Naharro devaient tout à la noblesse : ils furent ses clients « paniaguados » de style féodal⁶⁵.

La citation illustre bien l'assimilation systématique (et simplificatrice) des modes de création de Fernández à ceux de ses contemporains, assimilation compréhensible dans un ouvrage embrassant un si large éventail d'œuvres. La seule exception est l'explication d'un passage fort commenté des *Farsas y églogas*, l'énumération de la dot dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, que Salomon interprète comme une « variación burlesca de inspiración aristocrática⁶⁶ », c'est-à-dire

⁶³ « Causant, sans aucun doute, une grande hilarité chez le public aristocratique » (Crawford, 1937, éd. 1967, p. 67).

⁶⁴ L'introduction donne le ton : « Traitant du thème rustique dans la *comedia*, thème dont le succès massif est attesté, nous nous appliquerons donc à l'évaluer en tant que superstructure reliée par des liens complexes et contradictoires à l'infrastructure de la société monarcho-seigneuriale, dite du siècle d'or. En d'autres termes, nous essaierons de le situer dans le milieu social différencié par la lutte de classe du temps » (Salomon, 1965, p. XIX).

⁶⁵ Salomon, 1965, p. 57.

⁶⁶ Salomon, 1965, p. 51.

une nouvelle fois, comme une forme de connivence entre l'auteur et son public par la dégradation d'un tiers.

La postérité de la lecture de Salomon est remarquable. On en trouve une déclinaison intéressante dans un article de José María Díez Borque, « Aspectos de la oposición caballero/pastor en el primer teatro castellano (Lucas Fernández – Juan del Encina - Gil Vicente⁶⁷ » (1970). Le postulat de départ est identique. Le théâtre de la Renaissance est écrit pour un public aristocratique qui en détermine les contenus : « la creación literaria estaba ligada a las clases prepotentes⁶⁸ ». Son but premier est donc logiquement de traduire le système de valeurs aristocratiques des destinataires. La scène récurrente qui incarne le mieux la portée idéologique de ce théâtre est celle qui oppose un chevalier à un berger, dont la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* de Fernández est la parfaite illustration. Chez les trois dramaturges, elle se traduit par la démonstration de la supériorité sociale du chevalier et le retour final à l'ordre hiérarchique naturel que l'insolence du berger menaçait. Si leurs postulats et leurs conclusions sont identiques, dans sa démarche Díez Borque s'éloigne néanmoins légèrement de Salomon. Il semble en effet peu intéressé par les conditions de création, et plus attentif aux informations que ce théâtre nous donne non seulement sur les représentations de classe, mais aussi sur la réalité sociale de l'époque.

La même *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* est le point de départ de la réflexion d'Yvonne Yarbrow-Bejarano sur le théâtre du dramaturge. Dans son article « Social conflict in Lucas Fernández' *Farsa de una doncella* », elle s'appuie simultanément sur les recherches de Castro⁶⁹ et sur celles de Salomon pour conclure que Fernández, indépendamment du fait qu'il était ou non *converso*, écrit pour une aristocratie menacée par les prétentions des *cristianos viejos* :

The conflict latent in the social situation of the noble audience centered on the privileged position of a largely *converso* aristocracy challenged by a traditionally aggressive peasantry of Old Christians. This conflict lent itself well to dramatization, and Fernández understood that the heart of drama is conflict⁷⁰.

⁶⁷ Une fois n'est pas coutume, l'ordre canonique de présentation des dramaturges est ici inversé, à cause probablement de l'importance quantitative des exemples tirés de Lucas Fernández.

⁶⁸ Díez Borque, 1970, p. 19.

⁶⁹ Les thèses de Castro avaient déjà fait l'objet d'un développement notable avec la thèse d'Elaine C. Wertheimer, *Honor, Love and Religion in the Theater before Lope de Vega* (1975). Dans le long chapitre consacré aux *Farsas y églogas* (pp. 91-135), elle relève plusieurs dizaines de passages qui illustrent l'aspiration des *conversos* à l'honneur et à la respectabilité.

⁷⁰ « Le conflit latent dans la situation sociale du public noble était centré sur la position privilégiée d'une aristocratie largement *conversa*, menacée par une paysannerie traditionnellement agressive composée de

Par ces mots, Yarbro-Bejarano devance les critiques sur la non-documentation du statut de *converso* de Lucas Fernández, et préfère supposer que son théâtre se contentait d'épouser les inquiétudes de la classe dominante à laquelle le dramaturge aspirait à s'intégrer. Mais son article ne devance pas cette seule critique. Sans doute l'objection la plus fréquente aux théories de Salomon et de ses successeurs devait être d'invoquer les représentations documentées des pièces de Fernández pour les fêtes du Corpus, sur la place publique, donc très loin des salons nobiliaires du palais des ducs d'Albe. Yarbro-Bejarano répond implicitement à ces critiques en décrétant une adaptabilité du théâtre de Fernández à la double exigence de la fête de cour et de la fête religieuse : « Mobile and adaptable, Fernández' dramatic machine was at home in the plaza as well as in the princely salon⁷¹ ». Dans le cas des représentations publiques, commandées par l'Église, le but idéologique était d'endoctriner le public, de s'assurer de sa docilité et de son respect de la hiérarchie sociale. Le théâtre de Lucas Fernández devient donc l'instrument effectif de l'expression de l'idéologie dominante, qu'elle soit nobiliaire ou ecclésiastique.

Cette adaptation aux exigences des commanditaires explique que dans un autre article, « Juan del Encina and Lucas Fernández : Conflicting Attitudes towards the Passion » (1984), Yarbro-Bejarano puisse déclarer, à contre-courant de ce qu'elle avait développé antérieurement, que dans l'*Auto de la Pasión* le dramaturge insiste sur les détails morbides de la souffrance du Christ pour s'aligner avec les *cristianos viejos* qui accusent les juifs de déicide. Cette lecture s'inscrit néanmoins en porte-à-faux avec l'interprétation traditionnelle (et toujours largement majoritaire dans la critique) de l'*Auto de la Pasión* qui insiste au contraire sur le rôle structurant de la conversion de Dionisio, et donc sur le message évangélisateur de la pièce, qui assure la possibilité de la rédemption pour tous ceux qui accepteraient la foi chrétienne, y compris, naturellement, les *conversos*. Malgré la prudence qu'exige toute interprétation de Fernández à la lumière de son statut supposé de *converso*, cette dernière lecture semble difficilement contestable.

Le glissement d'un théâtre de cour vers un théâtre en priorité destiné aux fêtes religieuses s'accroît avec les recherches de Maurizi, qui, on l'a vu, doute de la

vieux chrétiens. Ce conflit acceptait bien la dramatisation, et Fernández comprenait que le cœur de l'art dramatique est le conflit » (Yarbro-Bejarano, 1979, p. 90).

⁷¹ « Mobile et adaptable, la machine dramatique de Fernández servait aussi bien sur la place publique que dans le salon princier » (Yarbro-Bejarano, 1979, p. 93).

présence de Fernández à la cour et préfère donc travailler son théâtre à la lumière des données avérées, c'est-à-dire comme un théâtre au service de l'Église. Nous exposerons dans le chapitre suivant les recherches de Maurizi sur les motifs carnavalesques et folkloriques qui firent l'objet de sa thèse. Dans le cadre de ce bref parcours sur les études ayant pour objet la portée idéologique des pièces de Fernández, c'est son article « Le Pouvoir et l'écriture théâtrale à la fin du Moyen Âge : Juan del Encina et Lucas Fernández⁷² » qui s'avère le plus intéressant. La thèse défendue est simple : si Juan del Encina écrit pour divertir la cour tout en tentant de justifier, par une philosophie implicite du mérite, son aspiration à l'ascension sociale, Lucas Fernández, lui, écrit exclusivement pour défendre l'ordre social sanctifié par l'Église, c'est-à-dire la division tripartite de la société en *defensores, oratores et laboratores*. Le conflit social, la menace passagère contre cet ordre que représentent le berger et son insolence, ne sont mis en scène que pour mieux asseoir *in fine* la supériorité des deux classes dominantes. Les conclusions de Maurizi ne sont donc pas fondamentalement différentes de celles de ses prédécesseurs. Indépendamment du cadre où le théâtre de Fernández a été effectivement joué, la structure dramatique des pièces, avec la victoire systématique des personnages issus des classes dominantes, s'avère un élément déterminant dans l'interprétation idéologique des pièces. D'autres travaux, néanmoins, vont venir nuancer cette vision assez tranchée, en s'appuyant notamment sur l'indéniable héritage carnavalesque, et donc populaire, qui a grandement participé au succès du théâtre de Lucas Fernández.

V. LES SOURCES EXTRA-DRAMATIQUES : LE CARNAVALESQUE ET LA LYRIQUE CACIONERIL

La cohérence, la clarté et la pertinence de la lecture idéologique que font Crawford, Salomon et leurs successeurs du théâtre de Fernández sont incontestables, et expliquent en grande partie leur succès. Néanmoins, ces trois qualités posent aussi les limites des thèses développées, car les lectures trop univoques embrassent de façon

⁷² Maurizi, 1990.

imparfaite la richesse d'une œuvre. Ainsi, quelques critiques vont proposer de nouvelles pistes de lecture, qui viendront nuancer l'idée d'un théâtre entièrement fondé sur les mécanismes de ridiculisation des couches inférieures de la société. Manuel Cañete avait déjà ouvert la voie. Dans son prologue, il dresse un portrait des bergers des *Farsas y églogas* légèrement différent du *bobo* animalisé que nous décrivait Salomon. Il parle notamment de la « maliciosa, provocativa y tenaz socarronería del villano⁷³ » : le berger devient ainsi un personnage polyvalent, qui peut se montrer bête ou malicieux en fonction des besoins de la scène. Surtout, Cañete explique l'usage du *sayagués* non comme une façon de ridiculiser le personnage qui le parle et de le renvoyer à son statut d'inférieur hiérarchique, mais comme une façon d'esquiver la bienséance, retrouvant par là une forme de liberté d'expression :

La costumbre de ocultarse bajo el pellico para decir con más libertad lo que sentían, ya en forma lírica, ya por medio de personajes dramáticos, era común en nuestros poetas [...]. Aquello mismo que hubiera causado grande escándalo dicho en el lenguaje de la Corte, pasaba y corría con gusto y aplauso de muchos, merced al estilo villanesco⁷⁴.

Au-delà des aspects un peu datés de cette analyse, qui conçoit l'acte de création comme l'expression des sentiments personnels de l'auteur, et les personnages dramatiques comme ses porte-parole, Cañete a le mérite d'associer pour la première fois les éléments *pastoriles* à la notion de liberté, c'est-à-dire à l'expression de certains contenus subversifs par rapport au système de valeurs des classes dominantes. John Lihani, tout en insistant sur le caractère courtisan du théâtre de Fernández, développe une approche similaire de cet « estilo villanesco », dont l'emploi sert à tourner en dérision les bergers qui le parlent, mais aussi les personnages nobles, qui par un effet de contraste apparaissent comme affectés et maniérés. En effet, d'après Lihani, on peut comprendre la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* et au-delà, l'ensemble des *farsas* profanes de Fernández, comme une satire grotesque de l'approche courtoise de l'amour :

There is a splendid scene in which the shepherd declares his sensuous love for the damsel that constitutes an artful burlesque of the absurd manner of the courtly love that had been in vogue earlier. The shepherd, devoid of artificial pretenses, knows only the straightforward earth-born forms of carnal love [...], and his basic approach

⁷³ Cañete, 1867, p. 75.

⁷⁴ Cañete, 1867, p. 102.

to it profoundly mocks the entire concept of Platonic love – obviously one of the author's clear objectives in this as well as in other secular plays⁷⁵.

La « sensualité », la naturalité dépourvue d'artifices de l'approche rustique de l'amour seraient-elles mises en avant pour dénoncer les manières affectées et froidement calculées de l'amour courtois ? Yvonne Yarbrow-Bejarano conteste résolument cette idée, et refuse même d'accorder aux pièces de Fernández le moindre regard ironique envers la tradition courtoise :

The question has been raised whether the rustic's words indicate an intent on Fernández' part to comment ironically on the lady and the literary tradition she represents. [...] It is not characteristic of Fernández to take the point of view of the peasant sympathetically⁷⁶

L'argument nous semble peu recevable. En effet, porter un regard satirique sur l'amour courtois ne saurait pas se traduire nécessairement par la défense du point de vue paysan. Lucas Fernández n'adhère évidemment pas au point de vue des paysans, les travaux évoqués dans le chapitre antérieur le démontrent suffisamment. Cependant, malgré la distance qu'il affiche, il est indéniable que le dramaturge s'applique soigneusement à développer les éléments *pastoriles*, qui ne peuvent être réduits à de simples faire-valoir de la culture noble. Quelques critiques ont ainsi souligné la façon dont le dramaturge s'est incontestablement inspiré de la culture populaire et des pratiques carnavalesques pour doter ses pièces de vigueur et de vitalité. À l'image de l'interprétation parodique que fait Lihani de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, ces pratiques carnavalesques consistent, d'après la très célèbre définition de Bakhtine, en l'inversion de l'idéalisme défendu par les classes hiérarchiquement supérieures au profit d'un matérialisme qui s'incarne dans les figures du bas corporel. Les travaux de Bakhtine et notamment son livre fondateur *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, ont inspiré

⁷⁵ « Il y a une scène splendide, au cours de laquelle le berger avoue son amour sensuel pour la demoiselle et qui constitue une parodie savante de la manière de l'amour courtois qui avait été en vogue auparavant. Le berger, privé de prétentions artificielles, ne connaît que les formes directes et élémentaires de l'amour charnel [...], et son approche basique de celui-ci tourne profondément en dérision tout le concept d'amour Platonique – de toute évidence l'un des buts clairs de l'auteur dans cette pièce comme dans les autres pièces profanes » (Lihani, 1979, p. 98).

⁷⁶ « On a posé la question de savoir si le discours rustique indiquait une intention de la part de Fernández de traiter ironiquement le portrait de la demoiselle et la tradition littéraire qu'elle représente. [...] Ce n'est pas caractéristique de Fernández d'adhérer affectivement au point de vue des paysans » (Yarbrow-Bejarano, 1979, p. 91).

quelques lectures de l'œuvre de Fernández désormais incontournables. Sans doute le plus ambitieux de ces travaux est-il la thèse de Françoise Maurizi, *Théâtre et traditions populaires : Juan del Encina et Lucas Fernández*, publiée en 1994. Maurizi définit le théâtre d'Encina et de Fernández comme « profondément carnavalisés », et son étude analyse les mécanismes de transformation d'une pratique populaire effective en élément d'un système esthétique. L'analyse est déclinée sur quatre grands axes. Le premier s'intéresse à la représentation sur scène des séquences explicitement carnavalesques, c'est-à-dire dont le cadre spatio-temporel renvoie aux festivités du carnaval. Il ne concerne néanmoins que le théâtre d'Encina et plus particulièrement les *églogas V et VI* et, dans une moindre mesure, l'*Auto del Repelón*. Les trois axes restants sont plutôt de l'ordre du thématique. Maurizi délimite trois domaines privilégiés où le carnavalesque s'invite sur scène : le choix du nom des personnages, la pratique des *pullas* et la requête d'amour. Le but principal de son travail est donc de repérer puis d'expliquer la portée rituelle des motifs qu'Encina et Fernández empruntent aux traditions populaires. Elle se risque néanmoins à l'occasion (et notamment en conclusion) à quelques considérations idéologiques. En reprenant la thèse qu'elle avait développée dans « Le Pouvoir et l'écriture théâtrale à la fin du Moyen Âge : Juan del Encina et Lucas Fernández⁷⁷ », Maurizi oppose l'emploi du carnavalesque chez Juan del Encina, qui s'aventure parfois à défendre une morale du mérite personnel, et chez Lucas Fernández, qui s'en sert *in fine*, et par-delà son contenu subversif, comme un moyen supplémentaire de ridiculiser le berger et d'asseoir ainsi l'ordre établi :

En portant sur scène la rencontre de l'homme et de la femme de catégories sociales différentes les deux dramaturges jouent sur les valeurs de l'idéologie dominante et les carnavalisent dans une perspective antithétique. [...] Chez Lucas Fernández, tout désir de changement exprimé ou suggéré par les bergers, particulièrement lorsqu'ils ont l'impudence de courtiser une jeune fille noble, ne semble être porté sur scène que pour mieux être frustré⁷⁸.

Tout en acceptant le contenu conservateur de l'œuvre de Fernández, Barbara F. Weissberger, dans son fort amusant article « The scatological view of love in the theater of Lucas Fernández⁷⁹ », préfère parler d'ambiguïté idéologique. L'article, comme il apparaît dans le titre, est un relevé assez complet de toutes les figures du bas matériel que l'on trouve dans les *farsas* profanes de Fernández, qui ont comme sujet principal les

⁷⁷ Maurizi, 1990.

⁷⁸ Maurizi, 1994, pp. 383-385.

⁷⁹ Weissberger, 1986.

affres de l'amour⁸⁰. La conclusion est simple mais difficilement contestable : chez Fernández, l'amour est systématiquement présenté dans son versant le plus physiologique, comme un dérèglement absolu des fonctions corporelles et en particulier du système digestif. L'image n'est certainement pas nouvelle au XV^e siècle et inscrit ce théâtre dans une longue tradition au caractère plutôt populaire. Or pour Weissberger, cet héritage populaire soulève une contradiction avec le public supposément courtois des pièces, qu'elle résoudra en faisant appel à la notion d'ambivalence :

How can one reconcile the crude references to digestive dysfunction that I have examined with the currently accepted critical view that early drama is essentially courtly, i.e., idealized, in inspiration? It is this problem that I will address in the space remaining, with the suggestion that rustic scatology serves an ambivalent denigratory/celebratory function in the late medieval theater⁸¹.

Le berger apparaît donc simultanément sur scène pour être la cible des moqueries des nobles d'une part et, de l'autre, pour célébrer la joie de vivre, les plaisirs terrestres et la fertilité du couple, célébration rituelle qui sied bien au cadre festif (fêtes de Carnaval, du Corpus, et surtout, mariages et fiançailles de la haute aristocratie⁸²) dans lequel ce théâtre de la Renaissance était joué. Néanmoins la force explicative de la notion d'ambivalence, qui permet d'affirmer simultanément deux interprétations contradictoires, ne parvient pas complètement à cacher la fragilité théorique de la notion. En effet, l'ambivalence ne devrait pas être le point d'arrivée d'une analyse, la solution qui permet d'évacuer l'ensemble des problèmes soulevés, mais son point de départ, l'axe de lecture qui permet de dresser le tableau des relations complexes entre deux visions du monde qui en apparence s'excluent et qui pourtant sont en même temps présentes dans une œuvre.

⁸⁰ Teresa Ferrer Valls adopte un point de vue similaire dans son étude « El erotismo en el teatro del primer Renacimiento » (1990), étendu à l'ensemble du théâtre de la Renaissance. Ferrer Valls commence par souligner l'approche très charnelle de l'amour dans ce théâtre, loin des l'idéalisation que l'on aurait pu attendre d'un théâtre de cour.

⁸¹ « Comment peut-on concilier les références crues aux dysfonctionnements digestifs que j'ai analysées avec l'idée, aujourd'hui acceptée par la critique, que le premier théâtre castillan était essentiellement d'inspiration courtoise, c'est-à-dire, idéalisante ? C'est ce problème que je traiterai pendant le temps qui me reste, avec l'hypothèse que la scatologie rustique affiche une double fonction de dénigrement et de célébration dans le théâtre médiéval tardif » (Weissberger, 1986, p. 201).

⁸² L'idée que le théâtre de la Renaissance était destiné à être représenté pendant les fêtes de mariage fut d'abord développée dans le travail fondateur de Crawford, « Early Spanish Wedding Plays » (1921), mais ce type de représentation n'est pas documentée pour ce qui est de l'œuvre de Fernández.

Cette démarche est partiellement suivie par Hermenegildo dans un de ses travaux de la maturité, *La neutralización del signo carnavalesco : el pastor del teatro primitivo castellano* (1987) qui nuance les conclusions auxquelles il était arrivé dans son ouvrage monographique *Renacimiento, teatro y sociedad, vida y obra de Lucas Fernández* (1975) au sujet de la portée idéologique des *Farsas y églogas*. Ce travail se présente comme la synthèse des interprétations jusque-là contradictoires de l'œuvre de Fernández, mais une synthèse structurée et argumentée qui dépasse le piège du simple appel à l'ambiguïté de l'œuvre littéraire. À cette notion d'ambiguïté, Hermenegildo préfère l'idée d'une *dualité du monde*⁸³ dans la cosmologie médiévale, qui a l'avantage de s'inscrire parfaitement dans le système de pensée de Bakhtine. Les *farsas* de Fernández peuvent ainsi être lues comme la mise en scène de cette dualité, par le biais d'une coexistence sur scène de deux univers, l'univers carnavalesque incarné par les bergers, et l'univers du sérieux, des valeurs idéales, incarné par des personnages comme la Demoiselle, le Soldat ou l'Ermite. Or Hermenegildo rappelle en ouverture que l'esprit carnavalesque, tel qu'il est défini par Bakhtine, n'est possible que limité dans l'espace et dans le temps des fêtes populaires (au premier rang desquelles figure évidemment le Carnaval lui-même), cadre prévu, toléré et même encouragé par les pouvoirs officiels, qui en assurent le contrôle. L'idée d'Hermenegildo consiste à faire des *Farsas y églogas* un reflet dramatisé de cette liberté d'un jour qui débouche nécessairement sur le retour à la normale. Le critique relève l'ensemble des signes carnavalesques présents dans les pièces et leur octroie une valeur éminemment libératrice : loin de ridiculiser le berger, ses traits animaux et sa libido débordante s'inscrivent au contraire dans ce réalisme grotesque qui rabaisse tout ce qui est élevé, spirituel, ou abstrait, dans une horizontalité où tous les hommes sont égaux. Cependant, cette forme de libération est parfaitement contrôlée :

La liberación de la fuerza erótica del pastor, llevada a cabo como gesto de ruptura creadora de los tabúes impuestos por el discurso oficial, trae como consecuencia la destrucción de la conveniencia – aunque sea destrucción controlada y provisional –y del decoro. Todo ello ha sido concentrado y reducido, desde el punto de vista de la textualización, a una secuencia modular, perfectamente enmarcada por un principio y un final⁸⁴.

⁸³ Voir Bakhtine 1970, p. 13.

⁸⁴ Hermenegildo, 1987, p. 291.

La structure dramatique des pièces assure un retour à l'ordre final sanctionnant les menaces, l'insolence et les débordements érotiques du berger qui, le temps de quelques échanges, avaient menacé cet ordre établi. Les conclusions des pièces sont, sur ce point, rigoureusement identiques : le berger finit systématiquement par reconnaître la supériorité de la vérité officielle, qui peut concerner le dogme religieux dans les *farsas* semi-profanes, ou la division hiérarchique de la société dans les *farsas* profanes. L'emprunt à cette source extra-dramatique qu'est la fête populaire se justifie ainsi par le besoin de dramatiser ce conflit qui traverse le Moyen Âge entre deux visions opposées mais complémentaires du monde.

Les autres emprunts extra-dramatiques de Lucas Fernández se font ainsi logiquement dans ce que Bakhtine appelle la culture officielle, à savoir, d'un côté, les Évangiles pour l'*Auto de la Pasión* et les deux *farsas* semi-profanes et, de l'autre, la lyrique *cancioneril* pour les trois *farsas* profanes. Les mécanismes par lesquels Fernández a transformé la matière biblique en fable théâtrale n'ont pas fait l'objet, d'après nos connaissances, d'études systématiques, mais juste de quelques remarques isolées, en particulier dans les articles uniquement centrés sur l'*Auto de la Pasión*. En revanche, la mise en scène des thèmes et formes de la poésie de *Cancionero* et de l'univers courtois a davantage intéressé la critique. L'ouvrage qui a ouvert la voie à cet axe de recherche est le controversé *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, d'Antony Beysterveldt (1972). Le titre annonce explicitement la théorie développée par l'hispaniste hollandais, et énoncée dans cette affirmation qui sera souvent reprise et commentée par la suite⁸⁵ :

El mérito de Juan del Encina consiste en haber sacado fuera del armazón cancioneril esa poesía amorosa para darle un soporte escénico y encarnar en personajes de carne y hueso los conceptos y los efectos del amor cortesano. En esto se resume lo poco y lo mucho que ha hecho el « padre del teatro español » : mucho por haber creado un género nuevo; poco, porque ha trasladado la materia poética de Cancioneros, sin renovarla y casi sin retocarla, a sus églogas⁸⁶.

Pour Beysterveldt, l'œuvre d'Encina n'est donc qu'une adaptation « presque sans retouche » de cette poésie que l'on produisait encore dans les milieux nobiliaires à la fin du XV^e siècle. L'étude ne concerne, il est vrai, que le théâtre du mentor et rival de

⁸⁵ De nombreux critiques, comme Hathaway (1975, p. 47) ou Weissberger (1986, p. 193) vont notamment lui reprocher d'avoir sous-évalué le recul critique d'Encina par rapport à la poésie *Cancioneril*, la dimension comique dont il dote son œuvre dramatique.

⁸⁶ Beysterveldt, 1972, p. 211.

Fernández, mais son influence sur la réception de ce dernier dans la critique des années 70 et 80 s'avère importante, car, comme l'annonce Beysterveldt lui-même dans son introduction, ses conclusions sont extensibles à l'interprétation des *Farsas y églogas* :

Sin duda a causa también de esta falta de un serio estudio interpretativo de su teatro [el de Encina] no disponemos de criterios adecuados para valorizar la obra de Lucas Fernández, dramaturgo tan próximo a Encina⁸⁷.

Sept ans plus tard, dans un article de 1979, Beysterveldt reviendra sur cette proximité supposée entre Encina et Fernández, du moins en ce qui concerne l'usage que les deux dramaturges font de l'héritage *cancioneril*. Entre temps, cependant, Robert L. Hathaway a publié *Love in the Early Spanish Theatre*, première étude qui consacre sinon un chapitre entier, du moins un nombre conséquent de pages à l'influence de la théorie de l'amour courtois sur l'œuvre de Lucas Fernández. Le point de départ de Hathaway est le constat du glissement progressif à la fin du XV^e siècle d'une conception courtoise de l'amour, fondée sur les préceptes du *fin'amore* que développa Chapelain, vers une conception néo-platonicienne, à l'issue de la diffusion du *Phèdre* et du *Banquet* dans les milieux humanistes. Après avoir exposé longuement les différences conceptuelles entre les deux théories de l'amour, Hathaway nous livre un relevé des marques que ces influences croisées ont laissées dans l'œuvre des premiers dramaturges. Chez Lucas Fernández, à côté des nombreuses figures et images héritées de la tradition courtoise, il souligne la présence d'idées caractéristiques du néo-platonisme comme la réciprocité du sentiment amoureux et le pouvoir de transformation de l'amour⁸⁸, transformation perçue sous un angle positif⁸⁹. D'après Hathaway, l'influence néo-platonicienne est un trait distinctif de Fernández par rapport à Encina, dont la théorie amoureuse ne s'écarterait pas de l'orthodoxie courtoise. Elle serait due,

⁸⁷ Beysterveldt, 1972, p. 11.

⁸⁸ Le pouvoir de transformation de l'amour est, comme le titre l'indique, le sujet de l'article de Miguel Ángel Auladell « La transformación por amor en una farsa de Lucas Fernández » (1995). Dans son travail, Auladell reprend et creuse les idées développées par Hathaway, en lisant minutieusement la *Farsa de Pravos y el Soldado* à la recherche des concepts néo-platoniciens qui prouvent l'évolution profonde de la littérature européenne dans son traitement de l'amour.

⁸⁹ Hathaway relève à ce sujet un exemple particulièrement parlant, une définition de l'amour tirée de la *Farsa de Pravos y el Soldado* :

SOLDADO

Es amor transformación
del que ama en lo amado,
do lo amado es transformado
al amante en afición. (v. 361-364)

entre autres, aux potentialités dramatiques limitées de la poésie de *Cancionero*, perçue par Fernández comme une limite à son art :

The author's intent differs from that of Encina [...]. This change in the true courtly manner will become general in the Spanish theatre, and has its authority in the neoplatonic concept. The dramatic art requires an element of tension which is lacking in lyric poetry⁹⁰.

Beysterveldt a manifestement lu le travail d'Hathaway lorsqu'il écrit en 1979 son article « Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Encina », qui nuance significativement les affirmations en introduction de son étude sur Juan del Encina et la poésie *Cancioneril*. L'hypothèse défendue, si elle n'est pas identique, offre du moins quelques similitudes dignes d'être soulignées. Certes, les références aux conceptions néo-platonicienne de l'amour sont entièrement absentes du travail de Beysterveldt. Cependant, à l'image de Hathaway, Beysterveldt remarque la distance que prend Fernández avec les théories de l'amour courtois, d'autant plus significative qu'Encina, lui, affichait une adhésion sans faille. Comme Hathaway, Beysterveldt attribue cette distance à la conscience qu'avait Fernández des limites dramatiques du modèle courtois, trop abstrait pour devenir matière théâtrale. Néanmoins, le succès d'Encina ayant imposé ce modèle dans les représentations théâtrales, Fernández contournera la difficulté par l'imitation parodique des pièces de son mentor :

La conciencia más aguda y más realista que tenía Lucas Fernández de las potencialidades y exigencias del género dramático le ha llevado sin duda a la percepción intuitiva de que el único modo eficaz de insuflar vida nueva en los modelos dramáticos de su gran rival era la imitación burlesca de los mismos⁹¹.

L'élément principal de ce détournement parodique serait le remplacement du sentiment amoureux idéalisé de la lyrique *cancioneril* par un instinct sexuel qui ne cache même pas sa nature animale puisqu'il est le plus souvent désigné par le terme de *cachondiez*, normalement réservé aux mammifères en rut. Weissberger⁹² remarque

⁹⁰ « L'intention de l'auteur diffère de celle d'Encina [...]. Cet écart par rapport à la vraie manière courtoise se généralisera dans le théâtre espagnol, et trouve son autorité dans les idées néo-platoniciennes. L'art dramatique exige un élément de tension qui est absent dans la poésie lyrique » (Hathaway 1975, p. 79).

⁹¹ Beysterveldt, 1979, p. 171.

⁹² Voir Weissberger, 1986, p. 194.

assez pertinemment que la découverte par Keith Whinnom d'un corpus important de poésie *cancioneril* à thématique érotique, voire obscène, réduit la portée des thèses de Beysterveldt. Néanmoins, au-delà de la question de la véritable nature des relations entre la poésie *cancioneril* et le théâtre de Lucas Fernández, les travaux de Beysterveldt et d'Hathaway représentent un apport remarquable dans l'optique de notre travail. En effet, par la façon dont ils soulignent à plusieurs reprises les inquiétudes dramatiques de Fernández, et dont ils en font une clé d'interprétation de l'œuvre, les deux universitaires justifient le besoin d'une étude approfondie sur la théâtralité dans l'œuvre de Fernández, étude qui à ce jour n'a été que très partiellement menée.

VI. VERS L'ANALYSE THÉÂTRALE ?

Dans son compte-rendu passablement critique du prologue de l'édition d'Hermenegildo des *Farsas y églogas*, Nicasio Salvador Miguel dévoile les lacunes et les imprécisions qui persistent dans l'ensemble de la critique sur Lucas Fernández et dans le travail, à l'époque embryonnaire, d'Hermenegildo. En conclusion de son travail⁹³, Salvador Miguel livre une série d'axes de recherche que, d'après lui, la critique devrait explorer à l'avenir. Significativement, son dernier conseil est d'analyser la dimension dramatique de l'œuvre, jusqu'alors oubliée par la plupart des travaux consacrés au dramaturge :

Deberán precisarse, asimismo, sus influencias en otros autores ; estudiar la función del refranero en sus obras, y, **sobre todo, estudiar éstas desde el punto de vista dramático**. Para esto último pueden ser de gran ayuda las acotaciones que acompañan la edición del *Auto de la Pasión* realizada por la Dirección General de Enseñanza Media⁹⁴ (citada más arriba) que testimonian claramente el valor dramático de estas obras⁹⁵.

Les perspectives ouvertes par Salvador Miguel n'auront été suivies qu'en partie. Assez logiquement, les premières analyses de l'œuvre de Fernández sous un angle dramatique s'inscrivent dans des études plus générales sur l'ensemble de la production

⁹³ Salvador Miguel, 1972.

⁹⁴ Les autorités franquistes avaient, en effet, publié à deux reprises l'*Auto de la Pasión*, dans le but d'en faire une pièce du répertoire du théâtre à l'école.

⁹⁵ Salvador Miguel, 1972, pp. 23-24.

théâtrale des XV^e et XVI^e siècles. Dans cette catégorie, il semble indispensable de citer l'ambitieux travail de Ronald E. Surtz, *The Birth of a Theater* (1979). Le sous-titre, *Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, annonce la thèse défendue par l'auteur. D'après Surtz, pour comprendre les conditions d'apparition du théâtre en Castille, il faut s'intéresser à l'acceptation progressive par le public de la convention théâtrale, à savoir ce curieux mélange d'illusion et de distance qui s'opère à un endroit et pour une durée déterminés, et qui aujourd'hui encore fait couler des litres d'encre et passionne la critique universitaire. Plus précisément, Surtz défend l'idée que cette convention trouve ses origines dans les jeux de rôle complexes que l'on relève aussi bien dans la liturgie de la messe que dans les fêtes et la pompe de la cour. Les analyses de Surtz sur la dette du théâtre envers ces deux manifestations sont éclairantes, et on peut uniquement déplorer le nombre très réduit d'allusions à Lucas Fernández dans son travail. Ce dernier n'est cité qu'à deux reprises : une première fois (pp. 42-43) pour illustrer les similitudes entre la superposition dans la messe de référents spatio-temporels éloignés (le prêtre officiant la messe, par exemple, est censé renvoyer simultanément au grand prêtre de l'Ancien Testament, à l'ange de la Nativité, au Christ lui-même sur le Mont des Oliviers) et les mêmes mécanismes de multiréférentialité à l'œuvre dans plusieurs pièces de Fernández⁹⁶, et notamment, dans l'*Auto de la Pasión*. Fernández apparaît une deuxième fois cité (pp. 170-172) dans le cadre d'un relevé des pièces dont la représentation est documentée.

Une perspective similaire est choisie comme point de départ de la monumentale *Historia del teatro en España* dirigée par José María Díez Borque qui affiche dès l'introduction l'intention de redonner à la représentation théâtrale la prééminence qu'elle mérite dans la compréhension du fait théâtral⁹⁷. Manuel Sito Alba, qui rédige la longue partie consacrée au théâtre du XVI^e siècle (pp. 155-471), fait ainsi la part belle à l'analyse de la représentation et de la convention qui la préside, dont il nous rappelle la nouveauté qu'elle représente :

Cuando decimos que el siglo XVI es fundamental para la historia del teatro, partimos de la idea de que en él tiene lugar su concreción escénica, adquiriendo entonces su propia personalidad de actividad artística independiente. Ello se debe a que los

⁹⁶ Voir ci-dessous, « un cadre multi-référentiel et perméable », pp. 217-226.

⁹⁷ « Queda claro que la representación no es accidente del texto teatral, sino que pertenece a la esencia del teatro, y que sólo fragmentando, por las limitaciones de una metodología, es posible aislar el texto para su estudio, mas para integrarlo en el marco del espectáculo, que es el suyo propio » (Díez Borque, 1984, p. 24).

espectáculos procedentes del periodo anterior, del tipo de teatralidad segunda⁹⁸, se refuerzan con textos literarios apropiados, y, a su vez, éstos se enriquecen con códigos complementarios al servicio de su realización espacial⁹⁹.

Partant d'un tel postulat, qui définit l'essence du théâtre, autrement dit, la théâtralité, comme l'adoption commune, par un public, des acteurs et un dramaturge, d'une série de codes leur permettant de produire et de décrypter un spectacle, il est naturel que Sito Alba privilégie avant tout l'analyse de la communication théâtrale. Les différents acteurs de cette communication particulière (dramaturge, public, acteurs) font ainsi l'objet de chapitres individualisés. On devine néanmoins les limites d'une telle méthode lorsqu'on l'applique à l'œuvre de Lucas Fernández. En effet, les représentations des *Farsas y églogas* sont très mal documentées : à peine quelques lignes dans les registres de la cathédrale de Salamanque, qui font état de représentations lors des festivités liées au Corpus. Sito Alba expose ainsi rigoureusement les événements fort connus de la vie du dramaturge. Les deux autres éléments de la triade, public et acteurs, sont, en revanche, abordés de façon plus lacunaire. Comme de nombreux critiques avant lui, Sito Alba, face au déficit d'information, fait le pari d'assimiler Lucas Fernández aux autres dramaturges de sa génération, dont les représentations sont bien mieux connues. Sur cette base à la solidité méthodologique contestable, il propose de lire les *Farsas y églogas* à la lumière de la théorie de la réception, en fonction du public de cour auquel elles sont censées être destinées :

Las producciones de dichos autores [Encina et Fernández] se realizaron para ser oídas y vistas en un momento dado y por unos espectadores concretos. ¡Cómo reirían los duques de Alba y sus acompañantes con las incorporaciones a la escena del lenguaje ordinario de sus propios pastores¹⁰⁰!

La théorie de la réception est aussi l'angle d'approche auquel semble finalement aboutir Hermenegildo au terme d'une recherche parfois sinueuse, aux méthodes et au style résolument hétérogènes¹⁰¹. Trois de ses derniers travaux, l'article « Del icono

⁹⁸ Sito Alba emploie l'expression de « teatralidad segunda » pour renvoyer aux manifestations parathéâtrales du Moyen Âge que l'on ne peut considérer comme proprement dramatiques.

⁹⁹ Sito Alba, 1983, p. 375.

¹⁰⁰ Sito Alba, 1983, p. 442.

¹⁰¹ À cause de cette hétérogénéité, nous avons préféré ne pas exposer l'ensemble de ses recherches à la suite, mais en fonction de sujet abordé dans chaque travail, ce qui peut certes gêner la lisibilité de la pensée d'Hermenegildo, mais qui en revanche assure, à mon avis, une meilleure compréhension des débats et des chemins parcourus par la critique.

visual al símbolo textual : el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández¹⁰² », l'introduction à son recueil *Teatro renacentista*¹⁰³ et le chapitre consacré à Fernández dans le volume *El teatro del siglo XVI*¹⁰⁴ reprennent parfois dans les mêmes termes son analyse originale sur la réception des *Farsas y églogas*. Dans ces travaux, Hermenegildo théorise la notion d'un public prisonnier, *el público cautivo*, qu'il oppose au public ouvert de la *nueva comedia* du XVII^e siècle. Les différences entre les deux publics s'expliquent par les caractéristiques particulières du circuit économique qui régit les deux sortes de représentation. Au XVII^e siècle, la somme à déboursier pour rentrer dans les célèbres *corrales* permet l'apparition d'un public critique dont il faut combler les exigences. Les représentations au XVI^e siècle, par contre, s'inscrivent dans le système de prestige, où un mécène, ecclésiastique ou noble, passe une commande au dramaturge. Dans ce cadre précis, la triade constitutive de la communication théâtrale, et en particulier le public, a des marges de manœuvre bien plus limitées :

En el sistema comunicativo que rige la fiesta teatral, el espectador cautivo tiene un rol relativamente ritualizado, un papel previsto por la convención que rige el espectáculo. El mensaje le llega marcado por una finalidad predeterminada. Al espectador cautivo, colectivamente considerado, no se le permite la desviación, la divergencia ideológica¹⁰⁵.

Malgré le caractère assurément stimulant des analyses d'Hermenegildo, il semble que cette approche de la théâtralité des pièces de Lucas Fernández en fonction du destinataire puisse difficilement porter de nouveaux fruits. Une étude sur la théâtralité se voulant plus exhaustive, si elle s'appuie uniquement sur cette base méthodologique, semble condamnée au doute (s'agit-il d'un théâtre de cour ou d'un théâtre public ?), à la spéculation, et à la circularité, reprenant une nouvelle fois des débats certes passionnants mais que la critique n'a pas réussi à trancher dans l'état actuel des connaissances. Hermenegildo lui-même semble conscient des limites atteintes, et dès son article « Del icono visual al símbolo textual : el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández¹⁰⁶ », il sème les graines d'une nouvelle méthodologie. Le but de l'article est de démontrer que l'*Auto de la Pasión* ne fut pas joué dans la cathédrale de Salamanque, comme la critique avait unanimement signalé auparavant, mais devant un

¹⁰² Hermenegildo, 1983.

¹⁰³ Hermenegildo, 1990, pp. 9-14.

¹⁰⁴ Hermenegildo, 1994, pp. 33-42.

¹⁰⁵ Hermenegildo, 1990, p. 11.

¹⁰⁶ Hermenegildo, 1983.

« público cautivo », la cour des rois du Portugal. Pour appuyer son argumentation, Hermenegildo, ne pouvant pas faire appel à des documents historiques inexistant, interroge le texte à la recherche d'indices sur la représentation. Il s'attarde ainsi sur les didascalies, en particulier sur les didascalies qui renvoient à l'usage d'accessoires scéniques. Au-delà de la validité de son argumentation concernant les destinataires portugais de la pièce¹⁰⁷, Hermenegildo est le premier à s'appuyer méthodiquement sur le texte dans le cadre d'une analyse proprement dramaturgique, à savoir une analyse permettant de dégager les potentialités théâtrales du texte. Immédiatement après sa publication, il décide d'étendre la méthode à l'ensemble du corpus dramatique de Lucas Fernández, et présente la même année, au congrès de l'Association Internationale d'Hispanistes, le travail « Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo : Lucas Fernández¹⁰⁸ ». Le travail se présente comme un premier relevé approximatif des didascalies explicites et implicites dans les *Farsas y églogas*, dont il examine les nombreuses interrelations dans le but de prouver la forte unité fonctionnelle et structurelle du théâtre de Fernández. Comme l'indique l'usage prudent du qualificatif « acercamiento », Hermenegildo ne prétendait par là que débroussailler un terrain riche et néanmoins inexploré de recherches, l'analyse de la théâtralité à partir de la matière textuelle. La première partie de mon travail tentera ainsi de reprendre les recherches au point où Hermenegildo les a laissées, par une approche qui se veut systématique de ce qu'on peut appeler la communication non verbale.

¹⁰⁷ L'argumentation est fondée sur la présence scénique d'une croix, qu'un personnage va désigner métaphoriquement par l'expression « esta bandera con cinco plagas bordada » (v. 601-602). L'idée défendue par Hermenegildo est qu'il ne s'agit pas là d'une métaphore, mais d'une vraie indication scénique renvoyant au drapeau du Portugal. L'usage de « bandera » pour renvoyer à la croix est néanmoins un lieu commun employé par Encina lui-même dans sa *Representación a la Pasión* (v. 155).

¹⁰⁸ Hermenegildo, 1986.

PREMIÈRE PARTIE

LA COMMUNICATION NON VERBALE

INTRODUCTION

Une réflexion sur la théâtralité d'une œuvre ne saurait faire l'économie du débat qui oppose les tenants de la primauté du texte aux tenants de la primauté de la représentation. On connaît la définition volontairement provocatrice de Roland Barthes, qui conçoit la théâtralité comme le théâtre moins le texte, comme l'épaisseur des signes de la représentation. Il s'attaque ainsi à une longue tradition critique qui plonge ses racines dans l'Antiquité et plus particulièrement chez Aristote. Dans sa description de la tragédie, le philosophe énumère six parties constitutives, qui sont la fable, les caractères, l'élocution, la pensée, le spectacle et le chant. Parmi ces parties constitutives, Aristote affiche son mépris pour le spectacle, terme qu'il emploie dans un sens voisin de représentation :

Le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poétique; car le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs, et en outre, pour la mise en scène, l'art de l'homme préposé aux accessoires est plus important que celui du poète¹.

¹ Aristote, trad. Hardy, 1996, p. 90.

Lucas Fernández n'avait probablement pas lu la *Poétique*, ouvrage peu connu et mal compris² jusqu'aux traductions et commentaires du XVI^e siècle. S'il l'avait lue, la distinction entre l'art de « l'homme préposé aux accessoires » et celui du poète, pertinente aujourd'hui, lui aurait été à l'époque complètement étrangère. Chargé d'organiser les distractions pour les fêtes du Corpus, Lucas Fernández cumule plusieurs tâches différentes, de l'écriture des pièces à la mise en scène, en passant par l'intendance. Le spectacle, loin d'être une « partie constitutive secondaire », apparaît comme le but ultime du travail du dramaturge. Le texte récité devient un moyen parmi d'autres d'amuser son public, en particulier dans les pièces comiques³. Un siècle plus tard, Covarrubias définit ainsi la *farsa* :

Es representación que significa lo mesmo que comedia, (...), aunque no parece sea de tanto artificio (...), los farsantes mezclan muchas cosas diversas, fuera del argumento principal, por recrear y divertir al auditorio

Les acteurs ajoutent donc à l'intrigue principale de la pièce *plein de choses diverses*. L'adjectif *diverses* fait ici allusion aux multiples supports dont peut se servir l'acteur. Toute une série de digressions, souvent étrangères à l'intrigue, se développent sur un support verbal. Le support non verbal reste néanmoins le support privilégié pour divertir l'auditoire. Une lecture rapide des *Farsas y églogas* est suffisante pour entrevoir la richesse des pièces au niveau des jeux gestuels, de l'utilisation d'accessoires, des danses, de la musique, etc. Le dramaturge hérite ainsi de toute la tradition théâtrale et parathéâtrale du Moyen Âge dont le comique repose en grande partie sur la gestuelle des acteurs. Charles Mazouer nous le rappelle dans son *Théâtre français du Moyen Âge*, reprenant au passage de nombreux éléments de la définition de Covarrubias :

Jamais un sens aigu de la scène n'abandonne les farceurs, comédiens émérites. Les farceurs doivent faire rire, ne l'oublions pas ! Toutes les composantes de leur jeu y contribuent, du costume aux gags scéniques, en passant par les mimiques et les gestes⁴.

² Angel Gómez Moreno écrit à ce sujet : « poco podía ayudar la *Poética* a un mejor conocimiento el teatro antiguo, pues, las raras veces en que se cita se malinterpreta » (Gómez Moreno, 1991, p. 23)

³ *Mutatis mutandis*, l'affirmation reste valable pour la seule pièce « sérieuse » du dramaturge, *El auto de la Pasión*, dont le texte n'est que le support d'un rituel complexe destiné à éveiller le sens du sacré chez le spectateur.

⁴ Mazouer, 1998, p. 315. La farce médiévale française est évidemment un genre très différent de la *farsa pastoril* castillane, et une filiation directe est à exclure. Néanmoins, les deux héritent de la tradition parathéâtrale des jongleurs, et à ce titre, certaines conclusions comme celle de Mazouer nous semblent pertinentes pour comprendre les pièces de Lucas Fernández.

Il est donc impossible de concevoir une représentation statique des *Farsas* y *églogas*, mais au contraire, il faut partir du postulat que ces représentations étaient extrêmement dynamiques⁵. Certes, de nombreux passages, en particulier les monologues et les tirades, sont dépourvus de didascalies univoques (didascalies implicites comprises). Il est néanmoins fort improbable que les acteurs récitent ces passages en se tenant immobiles sur scène. Cela autorise une certaine marge de surinterprétation⁶ dans l'analyse que l'on mènera dans cette première partie de notre étude sur la théâtralité, à savoir l'analyse de la communication non verbale.

Reste à définir ce que désigne l'expression *communication non verbale*. En décrivant la conversation ordinaire, Pierre Larthomas s'intéresse à tout ce qui échappe à la communication strictement verbale :

Dans la conversation ordinaire, signifie, en même temps que ce qui est dit, tout un ensemble de réactions corporelles (gestes, jeux de physionomie, attitudes diverses) que nous désignerons sous le terme général de *gestes*⁷.

Larthomas emploie le mot geste pour faire référence à l'ensemble de la communication non verbale (dans ses mots, ce qui signifie en même temps que ce qui est dit). Le terme peut certes sembler vague, mais il est assurément plus évocateur et permet une plus grande lisibilité. Nous l'emploierons donc à notre tour comme terme générique, dans le sens que lui donne Patrice Pavis :

Mouvement corporel, le plus souvent volontaire et contrôlé par l'acteur, produit en vue d'une signification plus ou moins dépendante du texte dit, ou tout à fait autonome⁸.

La définition de Pavis trace quelques limites sur la matière pertinente d'analyse. La réduction de la communication non verbale aux seuls signes corporels exclut un certain nombre de signes non verbaux, présents eux aussi pendant la représentation, mais qui ne sont pas pris en charge par l'acteur. C'est notamment le cas des signes liés à l'espace scénique (décor, relation entre salle et scène, etc.), qui participent à la

⁵ Au sujet des pièces d'Encina, de Fernández et de Vicente, Josep Lluís Sirera écrit : « exigeixen un nivell interpretatiu que va prou més enllà del simple actor palplantat que parla i diu coses sense acompanyar-les dels moviments que se'n desprenen » (Sirera, 2001, p. 106), que l'on peut traduire par : « elles exigent de l'acteur un jeu qui va bien plus loin que le simple fait de rester statique sur scène et de réciter son texte sans l'accompagner des gestes qui en découlent ».

⁶ Cette marge de surinterprétation revient à considérer comme matière pertinente d'analyse des énoncés à la vocation didascalique parfois peu marquée.

⁷ Larthomas, 1980, p. 49.

⁸ Pavis, 1996, p. 150.

construction des oppositions dramatiques⁹. La musique dont la source n'est pas un acteur est pareillement exclue.

Par ailleurs, elle qualifie le geste de signe « produit », l'inscrivant ainsi dans une durée limitée. Aux signes produits s'opposent ainsi les signes qui définissent le corps de l'acteur (âge, sexe, apparence, taille, etc.) et qui s'inscrivent dans une relative permanence. Ces signes permanents jouent un rôle déterminant dans la communication, car l'interlocuteur interprète un énoncé à la lumière de l'image qu'il se fait du locuteur. Cependant, ils ne sauraient constituer en soi un acte de communication et ne peuvent donc pas être analysés avec les mêmes outils que les gestes.

A l'intérieur de ces limites généreuses, le domaine reste énorme. La première tâche consiste donc à établir la matière sur laquelle on va travailler, en tentant de répondre à cette question préalable : comment analyser la communication non verbale alors qu'on travaille sur un texte écrit, donc sur un matériel exclusivement verbal ? Le relevé et la classification des indices textuels de la communication non verbale vont fournir quelques éléments de réponse.

La deuxième partie organise ensuite la matière récoltée, en dressant une première typologie du geste, fondée sur des critères morphologiques. Les spécificités du corps sur scène, de l'attitude, du regard, du mouvement et du déplacement sont ainsi mises en évidence.

La définition de Pavis ouvrait déjà une piste de réflexion que nous exploitons dans la troisième partie : la signification du geste est-elle « plus ou moins dépendante du texte dit » ou au contraire « tout à fait autonome » ? Quel est le rapport entre le geste et la parole ? On soulève ainsi le problème de la syntaxe du geste, de la façon dont il est construit et dont il se construit par rapport aux autres unités dramatiques.

Or l'analyse resterait incomplète, attachée aux seuls aspects formels du geste, si elle ne s'intéressait pas à la fonction du geste. La dernière partie est donc consacrée aux différentes fonctions de la communication non verbale, sa fonction rythmique, discursive, dramatique et symbolique, ainsi que son rôle dans la caractérisation des personnages.

⁹ Nous réservons une partie à cette catégorie dramatique fondamentale qu'est l'espace. Voir ci-dessous, « Le cadre de la fiction dramatique », pp. 191-260.

CHAPITRE I

LES INDICES TEXTUELS

DE LA COMMUNICATION NON VERBALE

L'héritage médiéval inscrit le théâtre de Lucas Fernández dans une théâtralité du geste. Sur scène, les acteurs courent, se battent, dansent, sautent... Ils bougent en définitive. Ce postulat théorique semble indiscutable. La lecture des *Farsas y églogas* et la comparaison avec d'autres pratiques parathéâtrales du XV^e siècle vont dans ce sens. Cependant, vérifier ce postulat en s'appuyant sur des faits documentés s'avère impossible. On ne dispose actuellement d'aucune description, même sommaire, des représentations de Lucas Fernández. Quelques lignes à peine, dans la comptabilité de la cathédrale de Salamanque, témoignent des accessoires achetés pour la mise en scène de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Les descriptions faisant défaut, on est obligé de s'appuyer sur le seul élément dont on dispose, le texte des pièces. Mais n'est-il pas paradoxal de s'appuyer sur de l'écrit pour appréhender ce signe éminemment scénique qu'est le geste ? De travailler sur le non verbal à partir d'éléments verbaux ?

Pour répondre à cette question, il est indispensable de s'arrêter sur la nature du texte dramatique. Dans un article fondateur, Jean Alter réussit à éclairer la question en proposant une série de distinctions conceptuelles qui vont s'avérer d'une grande utilité. Il commence ainsi par établir la double nature du texte écrit, sur lequel s'opèrent deux lectures parallèles. D'un côté, le texte littéraire (*literary text*) construit un espace et un temps narratifs dans lesquels se déroule la fable dramatique :

Many still refer to the text of a play as to a special type of literature. (...). All signs play an equal role, whether parts of speeches or staging directions (*didascalia*), and, just in a narrative, their signifieds interact and combine to determine a referent which is located outside the text, in a historical or imaginary reality¹⁰.

De l'autre côté, le texte total (*total text*), est défini comme une grande *didascalia* dont le but est de donner des indications pour la mise en scène :

The same written text may also be read as theater, i.e., as a graphic notation of a performance, referring to that performance. In such case, admittedly quite rare in its pure form, all signs interact and combine to determine a referent which is located on some future stage, conceived as real or imaginary¹¹.

La distinction d'Alter est reprise par la suite par María del Carmen Bobes Naves sous une terminologie qui semble plus heureuse. D'après la sémioticienne, le texte dramatique contient un *texte littéraire*, auquel se superpose un *texte spectaculaire*, cette dernière notion recouvrant à peu près celle de texte total :

El texto dramático incluye lo que llamaremos texto espectacular, formado por acotaciones, muchas o pocas, según épocas o hábitos, y también incluye en el diálogo indicios, que precisan el lugar donde ha de ser representado, e indican cómo ha de ser representado¹².

Ainsi défini, le texte spectaculaire devient matière pertinente pour un travail sur le geste. Il apparaît sous deux formes privilégiées : les *didascalies explicites* (catégorie regroupant non seulement les indications scéniques, mais aussi les noms des personnages qui prennent en charge les répliques, ou *didascalies* de la source locutoire, la division en scènes et en actes, la liste des *dramatis personae*, les titres et les sous-titres, et, en résumé, tout ce qui ne fait pas partie du dialogue récité) et les *didascalies implicites* (catégorie regroupant tous les indices de la mise en scène présents dans le

¹⁰ « Beaucoup continuent encore à se référer au texte d'une pièce comme à un genre spécial de littérature. Tous les signes jouent le même rôle, les dialogues comme les indications scéniques (*didascalies*), et comme dans un récit, leurs signifiés interagissent pour déterminer un référent qui se situe hors du texte, dans une réalité historique ou imaginaire » (Alter, 1981, p. 116).

¹¹ « Le même texte écrit peut aussi être lu comme théâtre, c'est-à-dire comme la notation graphique d'une représentation, qui renvoie à cette représentation. Dans ce cas, assez rare dans sa forme pure, tous les signes interagissent pour déterminer un référent qui se situe sur une scène future, conçue comme réelle ou imaginaire » (Alter, 1981, p. 116).

¹² Bobes Naves, 2001, p. 9.

dialogue, et en particulier, de nombreux marqueurs gestuel¹³). Les deux types de didascalies sont de nature très différente et présentent donc des difficultés spécifiques qui doivent être analysées séparément. Ce chapitre, consacré à l'établissement du *corpus de marqueurs gestuels* qui servira de base aux analyses ultérieures, est donc structuré en deux temps. Dans un premier temps, l'on s'intéressera aux didascalies explicites. S'agissant d'unités discrètes¹⁴, il est possible d'en dresser un répertoire exhaustif¹⁵, et de tenter d'établir par la suite un système cohérent d'emploi. Dans un deuxième temps, le travail portera sur les didascalies implicites. Celles-ci sont au contraire ambiguës et laissent une marge importante à l'interprétation. L'essentiel de cette analyse consistera donc à définir des règles d'interprétation possibles.

I. LES DIDASCALIES EXPLICITES

Un des aspects qui ont valu au théâtre castillan de la Renaissance l'épithète de primitif est sans doute le balbutiement au niveau du code qui préside à la transcription des didascalies explicites. Les textes qui nous sont parvenus apparaissent ainsi sous une forme fort différente des textes dramatiques modernes. L'édition de 1514 des *Farsas y églogas*, la seule dont nous disposions, s'inspire dans sa mise en page du *Cancionero* de Juan del Encina publié en 1496. Ce choix, l'analyse ne devra pas l'oublier, n'est peut-être pas le fait de Lucas Fernández lui-même, mais de son éditeur. Une certaine prudence s'impose donc dans la manipulation des didascalies explicites, dont la source auctoriale est incertaine.

Premier trait déroutant, les sept pièces ne sont pas identifiées par un titre. Elles s'ouvrent sur une longue didascalie, qui, tout en résumant l'intrigue, fait fonction de titre, de sous-titre (elle donne des renseignements sur l'auteur et le genre) et de liste des *dramatis personae*. Voici un exemple :

¹³ Nous entendons par marqueur gestuel toute marque dans le texte, récitée comme didascalique, pouvant déboucher sur un geste d'un acteur sur scène.

¹⁴ Nous employons l'adjectif discret tel qu'il est employé en linguistique, c'est-à-dire comme le contraire d'ambigu.

¹⁵ Il sera d'autant plus aisé de parvenir à cette exhaustivité que les didascalies explicites ne sont pas très nombreuses dans le théâtre de Lucas Fernández.

Comedia hecha por Lucas Fernández en lenguaje y estilo pastoril. En la que se introduzen dos pastores y dos pastoras y un viejo: los quales son llamados Bras Gil y Beringuella y Miguel Turra y Olalla, y el viejo es llamado Juan Benito. Y entra el primero Bras Gil, penado de amores, a buscar a Beringuella: La qual halla y requiere de amores y bence: E ya vencida, que se van conformes cantando, entra el viejo llamado Juan Benito abuelo de la dicha Beringuella e turva el plazer de los dichos y amenaza a Beringuella y reñe con el Bras Gil. E ya que quieren venir a las manos, entra Miguel Turra, e no solamente los pone en paz, mas casa a Bras Gil con Beringuella y también llama a su esposa Olalla, y vanse cantando y vaylando para su lugar.

Il s'agit, dans la terminologie de Sanda Golopentia¹⁶ (que nous privilégierons désormais), du *prélude didascalique*, extérieur au noyau dialogal, qui s'oppose aux *didascalies médianes*, intérieures aux pièces. Fonctionnellement, il faut distinguer à leur tour, parmi les didascalies médianes, les *didascalies de découpage* (didascalies de source locutoire, didascalies démarquant scènes et actes, et toute didascalie qui divise le texte dialogal en unités) des autres didascalies qui fournissent des indications scéniques.

Bien que les pièces des *Farsas y églogas* ne soient pas divisées en actes et en scènes, les didascalies de découpage sont fort nombreuses. En guise de didascalies de source locutoire on voit apparaître, en marge des strophes, la majuscule ou la syllabe initiale du prénom du personnage¹⁷ qui prend en charge la réplique. Malgré quelques imprécisions, notamment dans l'*Auto de la Pasión* où la même lettre M renvoie successivement aux trois Marías et à Matheo, l'adoption systématique de ce système de notation est un pas important vers la maturité du genre théâtral¹⁸. Outre ce dispositif qui découpe le texte dialogal en répliques, d'autres didascalies de découpage marquent les limites de certains fragments aux caractéristiques spécifiques. On en compte 17 dans l'ensemble des *Farsas y églogas* :

1. « Villancico » (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*, p. 88)
2. « Villancico » (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*, p. 101)
3. « Fin¹⁹ » (*Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, p. 127)
4. « Villancico » (*Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, p. 127)

¹⁶ Voir le chapitre « Classement syntaxique des didascalies » (Golopentia et Martinez Thomas, 1984, pp. 43-46).

¹⁷ À défaut du prénom, la majuscule renvoie au terme générique qui identifie le personnage.

¹⁸ À l'opposé, le dispositif qui permet d'identifier le locuteur est souvent lacunaire dans le théâtre médiéval. Ainsi, dans l'*Auto o Representación de los Reyes Magos*, le nom des personnages n'est pas systématique et l'alternance des répliques est indiquée par une simple croix.

¹⁹ Il ne saurait s'agir là d'un postlude didascalique, le mot fin chez Lucas Fernández ne marquant pas la fin effective de la pièce mais le « début de la fin », c'est-à-dire l'ouverture de la séquence de conclusion.

5. « Otro villancico del mismo acto » (*Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, p. 130)
6. « Fin » (*Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, p. 131)
7. « Diffinición de amor » (*Farsa de Pravos y el soldado*, p. 145)
8. « Fin » (*Farsa de Pravos y el soldado*, p. 162)
9. « Villancico » (*Farsa de Pravos y el soldado*, p. 162)
10. « Fin » (*Égloga del Nacimiento*, p. 185)
11. « Villancico » (*Égloga del Nacimiento*, p. 186)
12. « Fin » (*Auto del Nacimiento*, p. 207)
13. « Villancico cantado y baylado » (*Auto del Nacimiento*, p. 207)
14. « Fin » (*Auto del Nacimiento*, p. 209)
15. « Villancico para se salir cantando y baylando » (*Auto del Nacimiento*, p. 209)
16. « Fin » (*Auto del Nacimiento*, p. 210)
17. « Finis » (*Auto de la Pasión*, p. 234)

Enfin, clôturant le répertoire des didascalies explicites, arrivent les indications scéniques. Elles apparaissent systématiquement sous la forme de *mésodidascalies*²⁰, un des traits caractéristique du dispositif didascalique des *Farsas y églogas* étant l'absence de *microdidascalies*, c'est-à-dire de didascalies à l'intérieur d'une réplique. Dans l'ensemble, elles adoptent une structure syntaxique identique²¹. On en compte onze dans l'ensemble des *Farsas y églogas* :

1. « Aquí entra de improuiso el ahuelo de Beringuella llamado juan Benito » (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*, p. 89)
2. « Aquí da el cauallero de espaldarazos a[l] pastor » (*Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, p. 124)
3. « Aquí se sienta el pastor en el suelo y dize las siguientes coplas: » (*Farsa de Pravos y el soldado*, p. 136)

²⁰ Toujours dans la typologie de Sanda Golopentia, « les mésodidascalies forment paragraphe à part, comme les répliques, apparaissent toujours dans le texte entre deux répliques et confèrent aux actions dont elles parlent une visibilité égale à celle des répliques » (Golopentia et Martinez Thomas, 1984, p. 101).

²¹ Dans son article, « Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro primitivo : Lucas Fernández », Alfredo Hermenegildo propose un modèle schématique de cette structure, accompagné d'un tableau exhaustif (voir Hermenegildo, 1986, pp. 709-727).

4. « Entra el Soldado, o Çoiço, o Infante, y razona con el pastor » (*Farsa de Pravos y el soldado*, p. 135)
5. « Entra Pascual » (*Farsa de Pravos y el soldado*, p. 142)
6. « Aquí se han de fincar de rodillas todos quatro y cantar en canto de órgano: Et hom[o] factus est, et hom[o] factus est, et hom[o] factus est » (*Égloga del Nacimiento*, p. 181)
7. « Entr[a]n las tres Marías con este llanto cantándolo a tres voces de cánto de órgano: » (*Égloga del Nacimiento*, p. 220)
8. « Aquí tornan a cantar las tres Marías con este llanto, por la sonada sobredicha, este motezico: » (*Auto de la Pasión*, p. 220)
9. « Aquí se ha de mostrar vn *Ecce hom[o]* de improuiso, para prouocar la gente a deuoción, así como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas cantando a quatro bozes: *Ecce hom[o]*, *ecce hom[o]*, *ecce hom[o]* » (*Auto de la Pasión*, p. 222)
10. « Aquí se ha de demostrar o cobrir vna cruz de repente a desora, la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas cantando en canto de órgano » (*Auto de la Pasión*, p. 228)
11. « Aquí se han de hincar los recitadores delante del monumento, cantando esta canción y villancico en canto de órgano » (*Auto de la Pasión*, p. 235)

A la lumière de cette liste, il apparaît que les indications scéniques sont constituées uniquement de *didascalies actionnelles*, c'est-à-dire de didascalies attribuant une action à un personnage ou à un groupe de personnages. Golopentia divise les didascalies actionnelles en plusieurs sous-catégories, « selon qu'elles prennent en charge des actions non verbales, des actions paralinguistiques, ou des actions verbales ». A priori, parmi toutes les didascalies explicites répertoriées jusqu'ici, seule la dernière sous-catégorie des didascalies de l'action non verbale devrait nous intéresser dans le cadre d'une analyse du geste (et une grande partie du long répertoire cité ci-dessus apparaîtrait ainsi dépourvu de sens). Cependant, une lecture plus attentive permet de nuancer cette déclaration, en constatant que des marqueurs gestuels se nichent dans toutes les catégories de didascalies explicites.

Premièrement, il est souvent impossible, dans la liste d'indications scéniques donnée ci-dessus, de traiter séparément celles qui relèvent de l'action verbale et celles qui relèvent de l'action non verbale, tant les deux sont intimement liées. Ainsi, les

indications scéniques 3, 4, 6, 7, 9, 10 et 11 associent le geste d'un personnage à la production d'un énoncé. Cette association peut être lâche et se traduire par une simple coordination de propositions, à l'image de la troisième et de la quatrième indication : « Aquí se sienta el pastor en el suelo y dize las siguientes coplas » et « Entra el Soldado, o Çoiço, o Infante, y razona con el pastor ». Dans ce cas de figure, on peut accepter qu'il s'agisse de deux didascalies différentes, même si, en les isolant à l'intérieur d'une même unité textuelle, on met en relief le lien qui unit les deux actions. Néanmoins, dans les autres cas, l'association du verbal et du non verbal semble beaucoup plus serrée. Ainsi, prières et oraisons sont indissociables du geste rituel qui les accompagne, la gèneuflexion. La syntaxe peut alors traduire cette indissociabilité en préférant les structures subordonnées aux structures coordonnées : « Aquí se han de hincar los recitadores delante del monumento, cantando esta canción y villancico en canto de órgano ».

De même, les didascalies de découpage s'accompagnent parfois de précisions sur la gestuelle appropriée à la séquence dont elles marquent l'ouverture. La frontière est alors ténue entre les didascalies de découpage et les didascalies actionnelles. Certes, ce glissement n'apparaît que deux fois dans le corpus, lors de l'annonce des *villancicos* dans l'*Auto del Nacimiento* : « Villancico cantado y baylado » (p. 207) et « Villancico para se salir cantando y baylando » (p. 209). On peut donc contester leur pertinence en s'appuyant sur leur caractère exceptionnel. Il est néanmoins certain que tous les *villancicos* s'accompagnaient dans les *Farsas y églogas* de chants et de danses. Cette gestuelle attendue, si elle n'est pas formulée explicitement par la didascalie de découpage, est du moins forcément connotée par le terme générique *villancico*.

Restent enfin les préludes didascaliques. Comme il s'agit de résumés des intrigues dramatiques, on ne s'attend pas a priori à retrouver des indications gestuelles pour une éventuelle mise en scène. Les pièces de Lucas Fernández offrent cependant des intrigues minimales, se réduisant à la rencontre de personnages et aux disputes qui en découlent. La minceur de l'intrigue se traduit au niveau de son résumé par un accent mis sur les quelques gestes significatifs des pièces. Des passages entiers offrent des enchaînements gestuels d'un prosaïsme qui s'accorde mal à l'impératif de concision que l'on attend d'un résumé. L'exemple le plus parlant est sans doute ce passage du prélude didascalique de l'*Auto del Nacimiento* :

Y en fin, acordándose de aquel proverbio común, que suelen dezir que todos los duelos con pan son buenos, acuerda de almorzar, y por que mejor le sepa, llama a su compañero Lloreynste, el qual falla dormiendo, y lo despierta : Y después, olvidados del almuerzo, imbentan algunos juegos²².

Il n'est pas rare non plus de retrouver, parfois mot à mot, la même didascalie actionnelle dans la pièce et dans son prélude didascalique. On peut ainsi mettre en parallèle, dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, le passage du prélude « por las quales el cauallero le da espaldarazos » et l'indication scénique « Aquí da el cauallero de espaldarazos al pastor ». Le parallélisme est moins marqué dans la *Farsa de Pravos y el soldado*. On peut néanmoins comparer, sur le plan sémantique, le passage du prélude « el qual pastor, arrojado en el suelo, contemplando y hablando en su mal » et l'indication scénique « Aquí se sienta el pastor en el suelo y dize las siguientes coplas ».

Comme les didascalies actionnelles et certaines didascalies de découpage, les préludes didascaliques sont indiscutablement associés au domaine du gestuel. Cependant, l'utilisation des préludes didascaliques exige quelques précautions. Leur destinataire continue de poser problème à la critique. Hermenegildo avance avec prudence cette hypothèse : « éstas podrían dirigirse más a un público lector que a un espectador de teatro²³ ». Le conditionnel nous semble un excès de précaution. Des passages visent spécifiquement le lecteur du texte imprimé. On lit ainsi dans *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* : « Y van cantando dos villancicos, los quales en fin de acto son escritos ». Le choix du participe « escrito » réduit l'extension sémantique du terme « acto » au seul référent de la pièce imprimée. Plus significatif, le prélude de la *Égloga del Nacimiento* finit par un passage en latin, que l'on retrouve dans les autres pièces à thématique religieuse : « Y finalmente se van todos a le adorar cantando el villancico que en fin es escrito, en canto de órgano. Et incipit feliciter sub correptione Sancte Matris Ecclesiae ». Ce type de référence à l'orthodoxie religieuse de la pièce, ancêtre des licences et des *sumas de privilegio*, ne peut que renvoyer au souci de l'Église de contrôler ce nouvel outil de diffusion d'idées que représente l'imprimerie.

²² Outre l'enchaînement prosaïque de gestes, le passage est remarquable par l'implication de l'énonciateur, massivement présent, alors que la tradition postérieure tendra à effacer l'énonciateur dans les didascalies.

²³ Hermenegildo, 1986, p. 712.

Au-delà des préludes, c'est le problème du statut de l'ensemble des didascalies explicites chez Lucas Fernández qui est posé. D'après Hermenegildo, il semble impossible de trancher sur leur finalité exacte :

En el caso de la obra teatral de Lucas Fernández -como, en general, en el de todo texto dramático impreso-, se plantea el problema de la identificación de las didascalias explícitas como auténticas didascalias de representación o como simples ayudas ofrecidas al *lector* para *visualizar* la obra. Al no conservar más texto que el de la edición de 1514, las didascalias explícitas inscritas en él se alzan como interrogantes de su propia finalidad²⁴.

En d'autres termes, il semble impossible de savoir si les didascalies explicites des *Farsas y églogas* renvoient au texte littéraire ou au texte spectaculaire. Hermenegildo rejoint ainsi Alter, qui après avoir établi sa distinction fondatrice, formulait cette précision :

On the level of signifiers, the total text is obviously identical to the literary text, but, on the level of referents, they are obviously different. In practice, however, the two readings do tend to corrupt each other²⁵.

Du point de vue méthodologique, cette dernière mise en garde d'Hermenegildo implique que les marqueurs gestuels relevés peuvent renvoyer à un geste effectivement réalisé par un acteur dans l'espace scénique ainsi qu'à ce geste bien plus flou que le lecteur imagine dans l'espace dramatique de la fable. L'étude textuelle nous plaçant inévitablement dans une perspective de lecteur, il nous sera souvent impossible de trancher entre les deux et d'établir avec certitude le geste effectif.

II. LES DIDASCALIES IMPLICITES

Par sa nature même, le corpus de didascalies explicites collecté ci-dessus est une matière « prête à l'emploi », utilisable sans d'autres précautions méthodologiques que celles que l'on a déjà formulées. Cependant, à cause de son étendue très réduite, il ne

²⁴ Hermenegildo, 1986, p. 711.

²⁵ « Au niveau des signifiants, le texte total est évidemment identique au texte littéraire, mais, au niveau des référents, ils sont évidemment différents. En pratique, néanmoins, les deux lectures tendent à être contaminées l'une par l'autre » (Alter, 1981, p 116).

peut rendre compte à lui seul du foisonnement gestuel dans l'œuvre de Lucas Fernández. En effet, celle-ci s'inscrit dans la dramaturgie antérieure au XVIII^e siècle, dont l'idéal esthétique est résumé dans la célèbre règle énoncée par l'Abbé d'Aubignac²⁶ :

Toutes les pensées du poète, soit pour les décorations du théâtre, soit pour les mouvements de ses personnages, habillements et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimées par les vers qu'il fait réciter²⁷.

Les indications scéniques, qui traduisent aujourd'hui ces « pensées du poète » pour « les décorations du théâtre » et « les mouvements de ses personnages », ne sont donc pas une caractéristique essentielle de l'écriture dramatique, mais plutôt une convention datée dans le temps. Comme nous le rappelle Pavis, « le texte dramatique se passe d'indications scéniques lorsqu'il contient en lui-même toutes les informations nécessaires à sa mise en situation²⁸ ». La matière principale pour l'étude du geste doit donc être cherchée dans les vers que l'auteur fait réciter, qui contiennent de nombreux indices de représentation, autrement dit, de nombreuses didascalies implicites.

Comme leur nom l'indique²⁹, les indices sont des marqueurs gestuels non discrets. La tâche de les répertorier s'avère donc peu aisée. Elle ne peut être réduite à un simple relevé des gestes qui apparaissent dans le dialogue. Prenons par exemple l'*introito* de l'*Auto del Nacimiento*. En guise d'exorcisme contre le froid et la faim qui le font souffrir dans cette aurore de décembre, Pascual s'exclame :

PASCUAL

Digo que de aquí adelante
quiero andar más perpujante,
comer, beber; de continuo:
tassajo, soma y buen vino. (v. 24-27)

²⁶ Le siècle et demi qui sépare l'Abbé d'Aubignac de Lucas Fernández ne saurait constituer une objection. Même si elle n'avait pas été formulée explicitement dans un Art dramatique, cette règle présidait à la rédaction des pièces de théâtre depuis l'Antiquité (avec, certes, un degré de contrainte différent selon les époques).

²⁷ Aubignac, 1657, éd. 1927, p. 54.

²⁸ Pavis, 1996, p. 172.

²⁹ Un indice est un « signe apparent qui indique avec *probabilité* » ou un « fait connu qui sert à constituer la preuve par présomption, [un] début de preuve » (le *Robert*). Les compléments *avec probabilité*, *par présomption* et *début* renvoient au caractère non définitif, non certain de l'indice (en linguistique on dira non discret).

Trois gestes sont évoqués dans ce passage, *andar*, *comer* et *beber*. L'acteur récitant les vers peut parfaitement n'effectuer aucun des trois gestes. En effet, il s'agit d'un passage narratif, qui ouvre un espace extra-scénique, où se déroulent les actions. Cependant, il ne faut pas oublier que l'acteur se trouve là au milieu d'une longue tirade comique. Pour des questions de rythme, il peut tenter de traduire le comique verbal en comique visuel, en mimant les gestes évoqués. Tout geste évoqué est donc susceptible d'être traduit sur scène. On parlera dans ces cas là de *gestes à réalisation non impérative*.

Quelques strophes plus tard, Pascual décide, pour exorciser définitivement le froid et la faim, de chercher la compagnie d'un autre berger qu'il s'empresse de réveiller :

PASCUAL	¡Ha, Lloreynte! ¡dormilón! despierta, despierta ya. Anda, ven conmigo acá. ¿No despiertas, bobarrón? Yergue dende, moxquilón. (v. 55-59)
---------	--

En opposition au passage antérieur, celui-ci exige de l'acteur un enchaînement de gestes en accord avec le contenu illocutoire de la réplique. L'enchaînement n'est pas décrit avec exactitude, mais il est certain que pour la bonne compréhension de la scène pendant la représentation, un minimum de gestes est requis³⁰. Les didascalies implicites de ce passage renvoient donc à des *gestes à réalisation impérative*.

L'opposition entre réalisation impérative et non impérative n'est pas tranchée mais graduelle, de nombreuses situations intermédiaires existant entre les deux extrêmes. Ce flou complique notablement le relevé systématique d'occurrences. En effet, la limite entre un geste simplement évoqué et un marqueur gestuel fiable est difficile à tracer. Dans un souci de clarté, nous avons finalement décidé de nous appuyer uniquement sur les deux supports syntaxiques que la langue semble privilégier pour loger de la matière gestuelle : les *déictiques* et le *domaine verbal*.

Dans leur *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Charaudeau et Maingueneau reprennent pour le terme *déictique* la définition de Kleiber :

³⁰ On peut nous rétorquer, avançant l'argument de la liberté du metteur en scène, que le texte imprimé ne saurait imposer à une représentation un quelconque geste. Outre le fait que le débat est quelque peu anachronique pour les pièces qui nous occupent, il nous semble évident que le texte, s'il n'impose pas, du moins suggère un certain nombre de gestes. Il est certes possible de les ignorer, mais ce choix demeure marqué, et est ressenti comme tel par le spectateur.

Les déictiques sont des expressions qui renvoient à un référent dont l'identification est à opérer nécessairement au moyen de l'entourage spatio-temporel de leur occurrence. La spécificité du sens indexical est de « donner » le référent par le truchement de ce contexte³¹.

Ainsi, certaines unités linguistiques comme les pronoms personnels et les possessifs correspondants (je, moi, mon, le mien, etc.) ou certains indicateurs spatio-temporels (hier, ici, celui-là, etc.) doivent être actualisés dans une situation de communication concrète pour que leur référent soit déterminé. Au théâtre, ces unités jouent un rôle essentiel pendant la représentation, dans la construction d'une deixis scénique. En effet, ce sont les déictiques qui permettent d'embrayer le texte dramatique dans l'ici-maintenant de la scène³², opération d'embrayage qui implique nécessairement une série de gestes d'accompagnement. L'échange à trois voix qui suit l'entrée sur scène de Juan Benito dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* illustre bien ce mécanisme. Le grand-père, furieux, interrompt le tête-à-tête amoureux entre Bras et Beringuella :

JUAN BENITO	¡O! que (e)ñoramala estéys en gran grolia y prazentorio; ¿qué es aquéste? ¿es desposorio, que tal regolax tenés?
BERINGUELLA	Ay, mi padre señor es. Dime, dime, di qué haremos.
BRAS GIL	Doyle a rauia, ño [e]speremos, si no, darnos ha mal mes. (v. 234-241)

Les pronoms personnels permettent ici d'embrayer les énoncés dans un système énonciatif complexe³³. Par le biais de la deuxième personne du pluriel, Juan Benito, qui découvre furieux les écarts de sa petite-fille, adresse sa réplique injurieuse au couple d'amants. Ces derniers ne répondent pas aux imprécations et enchaînent sur un échange interne, dans lequel le je/tu/nous du couple (« mi », « di », « haremos ») s'oppose à l'intrus désigné par la troisième personne. L'embrayage s'accompagne des gestes qui

³¹ Kleiber, 1986, p. 19.

³² Voir les entrées *déictique*, *embrayé / non-embrayé* et *embrayeur* dans le *Dictionnaire d'Analyse du Discours* (Charaudeau et Maingueneau, 2002).

³³ Dans l'*Auto de la Pasión* d'Alonso del Campo, antérieur aux *Farsas y églogas*, la fonction d'embrayer les énoncés dans leur système énonciatif est attribuée à des didascalies explicites qui complètent les pronoms personnels jugés insuffisants. En marge des répliques, on peut ainsi lire des indications comme *Respuesta de Nuestro Señor al ángel*, *El ángel a Nuestro Señor*, *Nuestro Señor a los discípulos*.

soulignent ce système triangulaire, notamment dans les regards et l'orientation des corps. Ainsi, Juan Benito regarde de toute évidence vers le couple, tandis que Bras Gil et Beringuella, pris de panique, auront probablement tendance à promener leur regard d'un côté à l'autre de la scène en cherchant une improbable échappatoire. Le système énonciatif véhiculé par les pronoms détermine aussi la distance entre les personnages. Pour que la séquence fonctionne, la distance qui sépare Juan Benito du couple doit être supérieure à la distance entre Bras Gil et Beringuella, autrement leur échange interne serait entendu par le vieillard. La proxémique, c'est-à-dire l'étude de la façon dont les acteurs occupent l'espace-scénique³⁴, passe donc nécessairement par une observation attentive du système énonciatif.

Le mécanisme que nous venons de décrire s'applique à tous les pronoms personnels et possessifs des *Farsas y églogas*, et il semble superflu ici d'en dresser un répertoire : le fonctionnement reste toujours le même, il suffira d'en tenir compte lors d'analyses ultérieures. Avant de poursuivre, il faut néanmoins souligner que les jeux sur les systèmes énonciatifs ont logiquement des conséquences sur le domaine gestuel. Les glissements de destinataires à l'intérieur d'une réplique se traduisent nécessairement par un changement dans l'orientation corporelle du locuteur. Miguel Turra, dans son statut de personnage médiateur dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, nous offre de nombreux exemples, à l'image de cette réplique :

MIGUEL TURRA

Vos, que auéys de dar consejo,
¿estáys más enterriado?

Por la vírgene de Dios,
calla tú, pues que eres moço. (v. 392-395)

Le berger médiateur, dans une tentative de prendre le contrôle des échanges, s'adresse d'abord par un *vos* à Juan Benito puis par un *tú* à Bras Gil, manœuvre qui s'accompagne d'un glissement du regard, voire de déplacements spatiaux successifs en direction de ses deux interlocuteurs.

Outre les pronoms personnels et les possessifs correspondants, la deuxième catégorie de déictiques, les indicateurs spatio-temporels, sert aussi à embrayer le texte dramatique dans la situation d'énonciation. Certains, notamment les indicateurs

³⁴ « Appliquée au théâtre, [la proxémique] permettrait d'observer quel type d'espace (fixe/mobile) la mise en scène choisit, comment elle code spatialement les distances entre les actants, entre les acteurs et les objets ou entre la scène et la salle » (Pavis, 1996, p. 275).

temporels, s'accompagnent difficilement de gestes. Ainsi, on imagine mal quels gestes pourraient illustrer des compléments circonstanciels comme *oy, esta mañana, ayer*, etc. D'autres, au contraire, ne peuvent recevoir de référent sans appui gestuel. En effet, les linguistes divisent souvent les déictiques en deux types :

Certains soulignent la différence entre les déictiques dits **directs** (Vuillaume 1986) ou **transparents** (Kleiber 1983), tels que *je, tu, ici, maintenant...* dont le référent, nécessairement univoque, est une composante obligée de la situation d'énonciation, et les déictiques **indirects** ou **opaques** comme *ce cheval, celui-ci...*, dont l'identification du référent ne peut être immédiate³⁵.

On le devine, l'écart qui sépare le déictique opaque de l'identification de son référent ne peut être comblé que par le geste, renouant ainsi avec la valeur étymologique du terme, « montrer par un geste ». Les pièces de Lucas Fernández contiennent ainsi de nombreux déictiques opaques qui imposent à l'acteur des gestes d'identification, tels que pointer avec son index ou, tout simplement, regarder dans une direction précise :

Comedia de Bras Gil y Beringuella

- BRAS GIL Mas no sé quien viene **allí**... (v. 41)
- BERINGUELLA ¡Tirte **allá** con tus barzones! (v. 67)
- BERINGUELLA **Este** orillo de color (v. 190)
- BRAS GIL Tiremos nuestro camino
 allá, carria la majada.
- BERINGUELLA ¿Y adónde está careada?
- BRAS GIL **Allá** en somo, azia el espino. (v. 205-208)
- BRAS GIL Comencemos a correr
 por aquí entre **aquestas** breñas
 y deuaxo **aquellas** peñas
 ños podemos esconder. (v. 242-245)
- BRAS GIL sacudiros he en las ñefas
 con **aqueste** cachiporro.
- JUAN BENITO Tirad vos **allá**, don borro,
 son daros he **nessa** morra
 vn golpe con **esta** porra. (v. 340-344)

³⁵ *Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002, p. 159.

- BRAS GIL Catá que os tiréys **allá**.
ñ'os vengáys **acá** llegando. (v. 376-377)

Farsa de una doncella, un pastor y un caballero

- PASTOR son tentayme **este** colmillo (v. 70)
- DONCELLA Aparta' **llá** (v. 134)
- PASTOR Si no, ved, tentadme **aquí**
quánto el corazón me llate (v. 276-277)
- PASTOR que está somo **esta** floresta. (v. 389)
- CABALLERO Aparta **allá**, majadero. (v. 414)

Farsa de Pravos y el soldado

- PRAVOS Tengo **acá** dentro tal llaga (v. 283)
- PASCUAL ¿Quién es **éste**, por tu vida? (v. 297)
- PASCUAL ¿Hízote **éste** la herida? (v. 300)
- PRAVOS **Acá** está en los mamoriales. (v. 314)
- SOLDADO **Aquéste** anda penado (v. 341)
- PASCUAL Pues **esta** armadija, ¿qué es? (v. 580)
- PASCUAL ¿Y **aquessotro**? (v. 584)
- PASCUAL ¿Y **esta** cuchilla derecha? (v. 590)
- PASCUAL Y **aquestotro** ¿que és? (v. 600)
- PRAVOS ¿**Allí** está la enteriada? (v. 742)
- PRAVOS Yo lo juro en mi conciencia
y aun por **ésta** que la beso. (v. 800-801)

Égloga del Nacimiento

- BONIFACIO dentro **acá** en las intenciones (v. 12)
- GIL ¡Quita **allá**!
- BONIFACIO Mas ¡tirte **allá**! (v. 81)
- MACARIO ¿Dó va el camino?

¿Por **acá**, o por **allá**? (v. 267-268)

Auto del Nacimiento

- PASCUAL He **aquí** yesca y pedrenal. (v. 37)
- PASCUAL que **allí** está, tras el otero,
y **allí** suele él apriscar (v. 52-53)
- JUAN Recogéme **allá**, que salto. (v. 219)
- JUAN Recojéme **allá** en los braços. (v. 228)
- JUAN Pues ¿por dó descendiré?
PASCUAL Por **acá**, por **acá** ayuso. (v. 235-236)

*Auto de la Pasión*³⁶

- DIONISIO Mira bien, pueblo crüel
de Ysräel,
qu'Éste es tu Dios poderoso. (v. 374-376)
- JEREMÍAS De la qual **esta** vandera,
con cinco plagas bordada,
queda en señal verdadera
d[e] aquella cruz de madera
do fué nuetra fe sellada.
Aquest'es el estandarte. (v. 601-606)
- DIONISIO ¿Y a dónde está?
MATHEO Veslo **allí**. (v. 760-761)

Établir cette liste de déictiques opaques a posé quelques problèmes préliminaires. Un premier travail a consisté à distinguer les vrais déictiques spatiaux des déictiques anaphoriques qui reprennent des idées formulées précédemment dans le discours. Dans l'*introito* de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, Bras emploie le déictique *allí* pour attirer le regard du spectateur sur un espace nouveau («Mas no sé quién viene allí », v. 41), tandis qu'il emploie le déictique *allá* pour se référer à un espace déjà identifié, comme dans cette plainte légèrement scatologique, « Si me

³⁶ L'*Auto de la Pasión* affiche une densité de déictiques opaques très inférieure à celle des autres pièces. Cette particularité s'explique par le faible ancrage de la pièce dans la situation d'énonciation, la plupart des répliques renvoyant au souvenir de la Passion du Christ. Les trois exceptions que nous avons relevées sont liées à l'apparition sur scène de trois objets de culte : un *Ecce Homo*, une croix, et un sépulcre.

embosco en la [e]spessura, / no me puedo **allá** sosegar » (v. 25-26), où le *allá* renvoie au circonstanciel de lieu « en la [e]spessura », qui le précède immédiatement.

Un deuxième questionnement concerne le statut de l'adverbe *Aquí*. D'après Kleiber, *ici* (et donc *aquí* et *acá*), est un déictique transparent, immédiatement compris par les interlocuteurs et qui n'a donc pas besoin de geste pour acquérir un référent. Par conséquent, nous n'avons pas relevé la plupart de ses occurrences. Néanmoins, parfois *aquí* ou *acá* peuvent être employés pour montrer une partie du corps du locuteur. Ainsi, dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, le Berger désigne à la Demoiselle son cœur avec l'adverbe *aquí* : « Si no, ved, tentadme **aquí** /quanto el coraçón me llate » (v. 276-277). De même, dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, Pravos montre à deux reprises à ses interlocuteurs l'endroit où il situe sa douleur : « Tengo **acá** dentro tal llaga » (v. 283), et « **Acá** está en los mamoriales³⁷ » (v. 314). Enfin, dans la *Égloga del Nacimiento*, Bonifacio montre, exultant, son ventre : « dentro **acá** en las intenciones³⁸ » (v. 12). Dans ces quatre occasions, l'adverbe semble devoir être accompagné d'un geste ostentatoire.

Une fois la liste établie, une conclusion s'impose, similaire à celle des déictiques de personne. En effet, ces deux grandes catégories de déictiques impliquent tout au long des pièces une infinité de gestes qui permettent d'ancrer le texte écrit dans la situation d'énonciation, c'est-à-dire la scène. Cependant, les gestes véhiculés par les déictiques n'affichent pas une grande variété. On peut aisément les réduire à quatre grandes variantes : regarder dans une direction, orienter son corps dans une direction, montrer (une chose, une personne, un endroit) et se positionner dans l'espace. Il s'agit de gestes indispensables à la bonne réception d'un énoncé, mais qui peuvent difficilement produire du sens par eux-mêmes. Les gestes à plus forte charge sémantique, avec une incidence importante sur le déroulement de l'action dramatique (et qui nous intéressent donc tout particulièrement) sont, eux, à chercher du côté du domaine verbal.

³⁷ D'après le glossaire de Canellada, *mamoriales* renvoie à *memoria*. Néanmoins, tel qu'il est employé dans le contexte, il est fort probable qu'il soit employé dans le sens de ventre :

PRAVOS	Acá está en los mamoriales.
PASCUAL	¿Dó te da más amenudo esse mal mudo? ¿na cholla o los estentinos? (v. 314-317)

³⁸ Lucas Fernández joue ici sur le sens du mot *intenciones*, que Bonifacio emploie à tort pour désigner les intestins.

Dans la grammaire traditionnelle, le verbe est le mot exprimant le procès par opposition au nom qui exprime l'objet. Le verbe implique donc une temporalité que le nom ne connaît pas³⁹. En s'appuyant sur la sémantique, la grammaire traditionnelle s'est ensuite employée à poser des catégories et des sous-catégories de verbes (verbes d'état, verbes performatifs, verbes du discours, verbes d'action, etc.). Bien que se fondant sur des critères parfois discutables, ces catégories restent largement employées à tous les niveaux du discours scientifique. La catégorie fort pratique des verbes d'action apparaît de toute évidence comme le marqueur gestuel privilégié. Néanmoins, la tâche de répertorier ces marqueurs gestuels s'avère plus compliquée qu'un simple relevé des verbes dits d'action. En effet, il suffit de se pencher sur l'ouverture de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* pour entrevoir la difficulté :

BRAS GIL

Derreniego del amor,
doyle a rabia y doyle a huego,
dél blasfemo y dél reniego
con gran yra y gran furor,
pues que siempre su dolor
non me dexe reposar,
ni aun apenas resolgar
mostrando me disfauor. (v. 1-8)

La strophe compte quatre verbes d'action, « doyle » (que l'on retrouve dans deux propositions), « reposar », « resolgar », et « mostrando ». À l'image de ce que nous avons observé dans l'*introito* de l'*Auto del Nacimiento*, aucune de ces trois actions n'est impérativement réalisée sur scène⁴⁰. En effet, le mode impersonnel des infinitifs « reposar » et « resolgar » semble relever plus de l'objet hors temps que d'un procès doté de temporalité. De même, la valeur du gérondif « mostrando » est affectée par le circonstanciel « siempre » qui le renvoie à une temporalité hors-scène. Enfin, le présent de l'indicatif de « doyle » est le temps par excellence de l'assertion et devrait donc rapporter « ce qui est », autrement dit, une action sur scène. Cependant, l'emploi

³⁹ Depuis Benveniste, cette définition est régulièrement réfutée. En effet, la comparaison avec des langues non-indoeuropéennes et la recherche d'une grammaire universelle a amené à définir le verbe comme « l'élément indispensable à la constitution d'un énoncé assertif fini » (Benveniste, 1966, p. 154). Néanmoins, la notion de procès reste encore, pour l'étude des langues latines, un concept clé dans l'analyse du domaine verbal.

⁴⁰ De cette strophe, Sirera dit qu'il s'agit de « versos plens de dinamisme i carregats d'una gestualitat explícita, tot i que no explicitada, que imposa forçosament les seves lleis a l'actor » (Sirera, 2001, p. 106), que l'on peut traduire par des « vers pleins de dynamisme et chargés d'une gestuelle explicite bien que non explicitée, qui impose forcément ses lois à l'acteur ». L'opposition explicitée / explicite semble rejoindre notre opposition entre marqueur gestuel à réalisation impérative vs non impérative.

figuré⁴¹ du verbe *dar* dans le deuxième vers n'implique pas une réalisation nécessaire de cette action à forte valeur symbolique.

Après ce constat rapide, il apparaît que les facteurs déterminants pour établir le degré d'actualisation sur scène d'un verbe d'action sont le temps et le mode. À ces facteurs, il faut rajouter les compléments circonstanciels ainsi que la possibilité d'un emploi figuré. Le relevé des verbes d'action à fonction de marqueur gestuel passe donc par un travail sur l'usage que fait Lucas Fernández de la conjugaison verbale, travail qui ne peut être mené qu'au cas par cas. L'emploi de l'impératif et de son corollaire, le subjonctif exprimant un ordre négatif, semble être un bon point de départ. En effet, par la fonction impérative, l'émetteur tend à imposer au destinataire un comportement déterminé. A priori, elle semble donc marquer un geste réalisé impérativement. De surcroît, un des facteurs qui donnent à l'écriture de Lucas Fernández sont caractère fortement dramatique est l'usage très récurrent de l'impératif. Un relevé des verbes d'action à l'impératif confirme cette affirmation.

Comedia de Bras Gil y Beringuella

Anda, vete, vete (v. 65), tirta (v. 67), mira (v. 69), dame (v. 78), echa (v. 82) mira, mira, mira (v. 84), vayte (v. 110), mira (v. 112), vayte (v. 118), ponte (v. 129), xaróplate (v. 133), púrgate (v. 134), date (v. 138), mira (v. 162), tráela (v. 176), dame (v. 179), tiremos (v. 205), aballemos (v. 209), aballemos, aballemos (v. 212), Comencemos a correr (v. 242), Anday (v. 314), escomiença andar (v. 329), tirad (v. 342), vamos (v. 550), vámonos (v. 551), vamos (v. 587), aballá, arrancá de aý (v. 588), asíos por las manos (v. 592), dançay (v. 595), hazey (v. 597), saltamos (v. 601), demos tortas y vaylemos (v. 605), demos saltos (v. 607), salí, salí acá (v. 613), arrojemos (v. 626).

Farsa de una doncella, un pastor y un caballero

Echá acá (v. 72), miray (v. 77), daldo, daldo (v. 118), aborrí un marauedí (v. 119), acodid (v. 126), atrauessá (v. 133), Aparta'llá (v. 134), tentadme aquí⁴² (v. 276), Vámonos (v. 388), daxáy la infantina estar (v. 415), quit'allá (v. 431), aparta'llá

⁴¹ Le sens du verbe *dar* n'étant ici guère différent de sons sens habituel, l'expression « emploi figuré » peut sembler inappropriée. Il serait en effet plus correct de parler d'emploi imagé, en ceci que l'action véhiculée par *dar* est une action symbolique et non réalisable (on ne peut donner l'amour ni au feu, ni, a fortiori, à la rage). Précisons toutefois que l'image dans « doyle a huego » a un caractère nettement plus physique que l'image dans « doyle a rabia », assez difficile à concevoir.

⁴² Le verbe « tentadme » est ici employé dans le sens de toucher.

(v. 447), apart'allá (v. 458), vete (v. 459), vete (v. 466), quédate (v. 478), ven (v. 494), comiença (v. 522).

Farsa de Pravos y el soldado

Sossiega, ten quiétude (v. 248), véselo (v. 288), quit'allá (v. 519), mira (v. 566), abraçay (v. 577), ponte essento (v. 578), mira (v. 614), saltemos (732), tomemos (v. 733), corre (v. 743), ven acá presto, carilla / ven, bobilla / dexa el hato y llega acá (v. 547-549), mira a Pravos (v. 776), descansan (v. 820), afloxa (v. 821), lleuemos (v. 884), sacúdelo (v. 892).

Égloga del Nacimiento

Quita allá – Mas ¡tírte allá (v. 81), yergue d[e]í (v. 239), tírte d[e]í (v. 257), espereza (v. 262), espauila (v. 263), mostrá (v. 269), llegá, démosle (v. 310), llega acá (v. 362), contemplad (v. 417), rompan, rómpanse (v. 431), riésguense (v. 432), vamos (v. 588), vamos (v. 591).

Auto del Nacimiento

Despierta, despierta ya (v. 56), Anda, ven (v. 57), yergue (v. 59), cúmprete ya lleuantar (v. 64), anda, yergue (v. 64), lleuanta (v. 73), escomiença espauilar / los ojos auiua, auiua, / y lábalos con saliuva (v. 86-88), dame, dame acá essa mano (v. 96), abraça (v. 98), mirá, mirá bien, moçuelo, las rellumbrantes estrellas (v. 141), olguémonos (v. 163), juguemos (v. 165), comiénçate ahorrar (v. 179), ora, pina, pina ya (v. 189), párate (v. 193), apártate (v. 193), velo, velo (v. 198), anda, vete (v. 204), anda, hydeputa, vete (v. 208), recogéme allá (v. 219), sínate (v. 221), recojéme (v. 228), muéstrame (v. 237), ven (v. 239), vaxa (v. 240), vete (v. 253), dexémosle (v. 293), vete (v. 295), tornemos (v. 297), hinquémosle (v. 405), hinquemos (v. 406), vamos, vamos (v. 442), vamos (v. 494), vamos (v. 504), vamos (v. 523), ven (v. 539).

Auto de la Pasión

Lloremos (v. 97), llorad, lorad / llorad vuestra desventura / llorad con fe y lealtad (v. 302-304), lloremos todos, / lloremos amargo lloro, / lloremos sin que cansemos (v. 312-314), vamos (v. 741), muéstram[e] (v. 751)⁴³.

⁴³ L'Auto de la Pasión compte de même un certain nombre d'impératifs dont l'emploi est délicat. En effet, certains s'inscrivent dans les discours rapportés en style direct, prononcés hors-scène par le Christ

Si à cette liste on rajoute les innombrables verbes de discours (dire et tous ses dérivés) conjugués à l'impératif, on prend la mesure de la fréquence de ce mode verbal dans l'écriture de Lucas Fernández. Cependant, tous ces impératifs n'ont pas la même valeur, et ne sauraient impliquer nécessairement un geste. Ainsi, certains impératifs ne semblent être qu'une forme de cheville verbale pour attirer l'attention de son interlocuteur. C'est le cas, notamment, des très récurrents « mira » et « anda ». Dans la plupart de leurs occurrences, ces deux verbes affichent un contenu sémantique assez faible. Deux passages semblent faire exception. Dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*, Pascual, excédé par le comportement hautain d'Antona, la somme de regarder son interlocuteur : « mira a Pravos » (v. 776). De même, dans l'*Auto del Nacimiento*, Lloreynthe, inquieté par d'étranges phénomènes naturels, demande à Pascual de scruter le ciel étoilé : « Mirá, mirá bien, moçuelo, / las rellumbrantes estrellas » (v. 1401-141). L'impératif « vamos », très fréquent, peut être assimilée aussi à une cheville verbale, signifiant simplement l'encouragement. Cependant, il n'apparaît, pour l'essentiel, que dans les séquences de conclusion, et précède le départ effectif des personnages de la scène. De plus, sa variante « vámonos » ne semble pas pouvoir s'employer comme simple cheville, et fait allusion obligatoirement à un départ.

D'autres exemples renvoient à des actions qui doivent être accomplies dans un futur se situant hors-scène. Il s'agit en particulier des nombreux impératifs qui structurent la séquence-type incontournable du conseil à l'amoureux. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, la bergère repousse systématiquement les avances de l'amoureux, mais devant la souffrance qu'il affiche, elle tente de l'aider en multipliant les conseils : « ponte un poco de vntura » (v. 129), « xarópate con cordura / y púrgate con sofrir » (v. 135-136), « date vn gran botón de llumbre » (v. 138). Ces conseils, pour des raisons évidentes d'ordre matériel, ne peuvent pas être exécutés dans l'immédiat, sur scène. Dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, le Berger proposera à son tour plusieurs idées à la Demoiselle pour qu'elle retrouve son chevalier : « daldo, daldo a prignonar / y aborrí vn marauedí » (v. 118-119), « acodid al mostranquero » (v. 126). La même séquence des conseil à l'amoureux dans la *Farsa de Pravos y el Soldado* présente quelques différences stylistiques. En effet, Pascual, lui, n'emploie que

(« llorad, llorad sobre vos / llorad sobre vuestros hijos », v. 502-503) ou par la Vierge (« mirá este cuerpo sagrado », v. 711), « mirá qué fierá llanzada », v. 716). D'autres, enfin sont adressés au cours d'un récit aux personnages évoqués pour rendre plus dynamique la narration (« dexad el trono », v. 427 ; « apressúraos », v. 428 ; « dad, señora, dad mandado », v. 452).

le futur de l'indicatif lorsqu'il essaie de donner des recettes contre le mal d'amour à Pravos : « con madresilua y gamones / sanarás » (v. 320-321). En revanche, ce sont bien des impératifs qui sont employés par le soldat dans la même séquence : « Sossiega, ten quietud », (v. 248).

Enfin, de nombreux impératifs ne se traduisent pas non plus par un geste scénique, pour la simple raison que l'ordre énoncé n'est pas effectué par son destinataire, désobéissance le plus souvent volontaire. Dans cette catégorie, on peut inclure les nombreux « vete » et « vayte » (les personnages visés, de toute évidence, ne quittent pas la scène) et, dans une moindre mesure, les « apart'allá » et « tirte allá », très nombreux aussi (ces derniers, néanmoins, sont très probablement accompagnés de gestes du locuteur visant à la réalisation de son ordre, et d'une distance interpersonnelle accrue). En fait, peu d'impératifs dans la liste trouveront une traduction sur scène. À l'inverse des conversations ordinaires, où les situations conflictuelles sont marquées par rapport aux situations de coopération, le dialogue théâtral vise à produire constamment de la tension dramatique, dont l'un des procédés récurrents est la non-obéissance à un ordre. En confrontant chaque impératif avec la réaction de son destinataire, la liste d'actes effectivement réalisés diminue de façon significative. Nous en avons repéré seize. Le premier verbe de la liste, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, signe symboliquement l'union des deux bergers :

BRAS GIL	Pues dame tú algo aí en que te vea tener comigo algún querer [...]
BERINGUELLA	en señal del amorío, algo te quiero endonar. (v. 179-188)

À la fin de la même pièce, Juan Benito, fatigué mais heureux, lance ces consignes festives à la jeunesse, que cette dernière s'empresse de suivre :

JUAN BENITO	Dañay , que ¡míafé ! yo... Ya mi tiempo se pasó. Hazey lo vuestro vosotros.
BRAS GIL	Pues no [e]stemos en quellotros, sus, cantemos voz en grito. (v. 595-599)

De même, dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, il faut attendre le dénouement de la pièce, et la chute de tension dramatique qui en découle, pour voir le Berger se soumettre aux impératifs du Chevalier :

CABALLERO	Ha, pastor, ha, pastor.	
BRAS GIL		Ha?
CABALLERO	Ven acá	
	y desecha la tristura.	(v. 493-495)

Cette simple interjection interrogative du berger marque un revirement total dans son attitude. En effet, en montrant pour la première fois de l'intérêt pour son interlocuteur, le berger annonce la docilité qui va être la sienne par la suite. La pièce se termine ainsi de façon significative par un impératif du Chevalier, qui demande au Berger de commencer à danser et à chanter : « Pues aýna, **comiença** ya » (v. 522).

La même conclusion s'impose pour les autres pièces. Dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*, la plupart des impératifs ne trouveront pas un écho favorable de la part de leur destinataire, à l'exception de ceux qui interviennent pendant la séquence de réconciliation entre Pascual et le Soldat :

PRAVOS	Pues, sus, abraçay con tento;
	ponte essento.
PASCUAL	De aquí por vuestro me obrigo. (v. 577-579)

Dans l'*Égloga del Nacimiento*, la longue séquence où Gil refuse de se lever malgré toutes les menaces de Bonifacio prend fin lorsque Gil se soumet aux impératifs de son envahissant ami :

BONIFACIO	Espereza y echa el sueño,
	Y espauila las pestañas.
GIL	Que me praz ya, pues te ensañas. (v. 262-264)

Une scène similaire se répète dans l'*Auto del Nacimiento*. Un passage relativement long met en scène Pascual qui essaie par tous les moyens (parmi lesquels de nombreux impératifs) de réveiller l'imperturbable Lloreynte :

PASCUAL	¡Ha, Lloreynte! ¡dormilón!
---------	----------------------------

	despierta, despierta ya. ¿No despiertas, bobarrón ? Yergue dende, moxquilón. Déxame agora dormir, que no me quiero erguir. (v. 55-61)
LLOREYNTE	

Le jeu se poursuit pendant quelques strophes encore, au cours desquelles Pascual alterne menaces et insultes. Après tous ces impératifs qui rencontrent sourde oreille, un déclic se fait, et plusieurs impératifs vont déboucher sur des gestes effectivement réalisés :

PASCUAL	Escomiença espabilar, los ojos auiua, auiua , y lábalos con salíua, y luego me podrás mirar.
LLOREYNTE	Ya te comienço a ygnorar. [...]
PASCUAL	Dame, dame acá essa mano.
LLOREYNTE	¡Adefuera, y de verano!
PASCUAL	Abraça a braço partido.
LLOREYNTE	Tú seas muy bien venido. (v. 86-99)

Le verbe « ygnorar » doit être ici compris dans le sens paradoxal de reconnaître. Par ce vers, Lloreynnte veut signifier qu'il a enfin ouvert les yeux et reconnu son interlocuteur, prélude indispensable aux échanges qui vont suivre. Il prononce ensuite une réplique au sens quelque peu obscur, « adefuera, y de verano », qui marque toutefois que le berger a obéi aux injonctions de son interlocuteur et lui a tendu la main. Pascual ne pourrait en effet demander à Lloreynnte de se jeter dans ses bras si celui-ci ne s'était préalablement levé.

L'*Auto de la Pasión* est, contrairement aux autres, une pièce fort peu conflictuelle, ce qui explique sa densité d'impératifs peu élevée. Un des échanges de clôture doit néanmoins être retenu, remarquable parce qu'il s'agit du seul impératif adressé à un tiers dans toute la pièce. Dionisio, qui au début de la représentation ignorait tout de la Passion, demande finalement à Mateo de lui montrer le Saint Sépulcre :

DIONISIO	Muéstram[e] ora el monumento De aquel Dios de perfición, [...]
MATEO	Que me plaz. (v. 751-756).

À ces seize verbes, il faut rajouter le cas particulier et néanmoins assez fréquent des impératifs conjugués à la première personne du pluriel. En effet, autant les impératifs conjugués à la deuxième personne marquent dans leur ensemble une relation conflictuelle entre les locuteurs, autant les impératifs conjugués à la première personne marquent, eux, une relation de coopération, voire de connivence, entre les locuteurs. Cette coopération peut être le cas d'une réaction commune face à une agression par un tiers. C'est le cas de l'impératif que Beringuella adresse à Bras Gil après l'arrivée intempestive de son grand-père (« **Comencemos** a correr por aquí entre aquestas breñas », v. 242-243), ou de celui que Bonifacio adresse à Gil pour le convaincre de frapper l'ermite (« llegá, **démosle** sin duelo, v. 310 »). Dans la plupart des cas, cependant, l'impératif à la première personne du pluriel intervient pendant la séquence de conclusion, où il est employé pour réaffirmer les liens de solidarité récemment créés entre les personnages. Ainsi les verbes « aballemos » et « vaylemos » reviennent dans de nombreuses conclusions.

Après comptage, le nombre d'impératifs à la première personne s'élève à 31. Si on l'additionne aux seize cas précédemment étudiés, le nombre d'impératifs qui se traduisent effectivement par un geste scénique est de 47 sur un total de 148, soit un pourcentage relativement faible de 31,8 %. Qu'en est-il de l'ordre négatif, corollaire obligé de l'impératif, dont il partage la même valeur illocutoire ? L'ordre négatif est véhiculé de façon privilégiée par la structure [no + subjonctif présent]. Cependant, quelques tournures archaïsantes peuvent la remplacer à l'occasion. C'est le cas de la tournure [no + querer au subjonctif + verbe], comme dans « no quieras nada hacer »⁴⁴, de la tournure [no + haber à l'indicatif + de + verbe], comme dans « no te has d[e] ir »⁴⁵, ou même de la tournure [no + futur de l'indicatif], comme dans « no yrás »⁴⁶. Si l'ordre négatif est abondamment employé par Lucas Fernández (on ne compte pas les « no habres más » rencontrés), il est rarement associé à des verbes d'action. Dans l'ensemble des pièces, nous n'avons relevé que 21 ordres négatifs concernant des actions physiques. Fait significatif de la nature spécifique de la pièce, l'*Auto de la Pasión* n'en compte aucun.

⁴⁴ *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, v. 157.

⁴⁵ *Égloga del Nacimiento*, v. 221.

⁴⁶ *Égloga del Nacimiento*, v. 223.

Comedia de Bras Gil y Beringuella

BERINGUELLA	No te atrevas ; anda, vete. (v. 79)
BERINGUELLA	No quieras nada hazer (v. 157)
BRAS GIL	Ño, ora, ño me lleuéys (v. 318)
BRAS GIL	que ño me lleuéys vos, ño (v. 331)
BRAS GIL	ño's vengáys acá llegando (v. 377)
MIGUEL TURRA	Passo, passo, no's tiréys tan rezio a las mamulleras (v. 380-381)
JUAN BENITO	No me queráys estoruar (v. 418)

Farsa de una doncella, un pastor y un caballero

DONCELLA	no te hagas tan trabiesso (v. 135)
PASTOR	¡ No's vays tan desconsolada! (v. 381)
PASTOR	ño la sobajéys assí (v. 416)
PASTOR	ño la saquéys , quit'allá (v. 432)

Farsa de Pravos y el soldado

PASCUAL	ño des tales saltejones (v. 736)
PASCUAL	ni os queráys más detener (v. 883)

Égloga del Nacimiento

BONIFACIO	No te has d[e] ir. (v. 221)
BONIFACIO	Ño yrás , que yo te terné. (v. 223)
GIL	Ño me persigas ya más (v. 256)
MACARIO	Ño lleguéys a mí, pastores (v. 311)

Auto del Nacimiento

JUAN	¡A, zagales, ño juguéys ! (v. 199)
LLOREYNTE	No saltes (v. 217)
PASCUAL	No saltes , qu'está muy alto (v. 218)
PASCUAL	no ños estorues el juego (v. 254).

Parmi les 21 occurrences relevées, certains verbes d'action peuvent être compris à la fois sur le plan littéral et sur le plan figuré. Ainsi, quand dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, Mingo arrive sur scène pour essayer d'arbitrer la dispute entre Bras Gil et Juan Benito, il lance ce « **no's tiréys** / tan rezio a las mamulleras » (v. 382). Par cette expression, où « mamulleras » renvoie, d'après Canellada, à « quijada », c'est à dire « mâchoire », Mingo peut se référer littéralement à des coups portés sur le visage, où, plus généralement, aux insultes échangés entre les deux bergers. Il en va de même pour le verbe « estorbar », qui apparaît deux fois dans le recueil : toujours dans la *Farsa de Bras Gil y Beringuella*, Juan Benito répond aux tentatives d'apaisement de Mingo par un « **no me queráys estoruar** » (v. 418). L'interlocuteur peut ici représenter pour Juan Benito un obstacle discursif, qui parasiterait l'échange verbal entre les bergers. Il peut aussi représenter un obstacle physique, occupant l'espace qui sépare Juan Benito et Bras Gil. Il s'agirait dans ce dernier cas d'un marqueur gestuel. Le cadre est similaire pour le deuxième emploi de « estorbar », dans l'*Auto del Nacimiento*. Le messenger Juan arrive sur scène pour porter la Bonne Nouvelle et interrompt les jeux engagés quelques instants auparavant par Lloreynthe et Pascual. Il est ainsi reçu par un « no ños estorues el juego » (v. 254), qui présuppose que Juan gêne, soit verbalement, soit physiquement, le déroulement du jeu. « Llevar » est le dernier verbe de la liste à pouvoir être lu sous les deux angles : quand, à deux reprises, Bras Gil supplie Juan Benito de ne pas le conduire devant un tribunal (« **Ño, ora, ño me lleuéys** », v. 318 et « **que ño me lleuéys** vos, ño », v. 331), on peut indifféremment imaginer que Juan Benito fait le geste d'emmener par la main son futur gendre vers le hors-scène, ou qu'il se contente de le menacer verbalement.

Après avoir analysé le reste des énoncés, l'ordre négatif s'est avéré être un marqueur gestuel bien plus pertinent que l'impératif. Si les deux actes de langage partagent la même valeur illocutoire, l'ordre négatif affiche un fonctionnement très différent au niveau des présupposés⁴⁷ qu'il implique. En effet, un énoncé comme « no ños estorues el juego » présuppose que Juan, personnage à qui on l'adresse, est effectivement en train de gêner un jeu, ce qui n'est pas du tout le cas pour un énoncé comme « estorbad el juego ». En fait, l'ordre négatif est, le plus souvent, un marqueur gestuel rétrospectif, qui décrit les gestes qui ont été effectués en amont du dialogue,

⁴⁷ En linguistique, les présupposés « correspondent à des réalités supposées déjà connues du destinataire (évidences partagées ou faits particuliers relevant de ses savoirs préalables), et constituent une sorte de soubassement sur lequel viennent s'échafauder les *posés* (lesquels sont au contraire censés correspondre à des informations nouvelles) » (*Dictionnaire d'analyse du discours*, 2002, p. 468).

tandis que l'impératif à une orientation nettement plus prospective, et tente d'agir sur l'aval du dialogue, d'où sa moindre fiabilité en tant que marqueur gestuel. Quelques précautions s'imposent néanmoins avant de traiter en marqueurs gestuels l'intégralité des ordres négatifs que nous avons relevés. Tout d'abord, le locuteur peut manipuler de façon plus ou moins consciente les présupposés engagés dans un énoncé. On en trouve un exemple très parlant dans *La Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*. À l'arrivée du Chevalier, événement qui met fin à l'espoir de séduire la Demoiselle que nourrissait le Berger, ce dernier s'exclame : « Daxáy la infantina estar, / **ño la sobajéys** assí » (v. 415-416). Sur le plan strictement logique, cet énoncé présuppose que le Chevalier est en train de « peloter » la jeune Demoiselle devant le Berger. Or il est évident qu'un tel geste irait à l'encontre de la bienséance que l'on est en droit d'attendre de la part de deux courtisans. Il y a donc geste de la part du couple (sinon, la réplique du berger n'aurait pas de sens) mais il y a aussi interprétation de ce geste, qui, dans le discours du berger, passe du contact physique entouré de pudeur que l'on peut présumer entre les deux amoureux, à une forme de contact explicitement érotique. La manœuvre du berger a un but déstabilisateur dans le cadre de sa stratégie d'affrontement avec le Chevalier, et un effet éminemment comique sur le public, qui perçoit le décalage entre les gestes effectifs et leur interprétation par le Berger.

Outre ce cas isolé, une autre catégorie à manier avec précaution concerne les ordres négatifs portant sur des actes susceptibles d'être réalisés dans un futur hypothétique. Prenons ce passage de la *Farsa de Pravos y el Soldado*, où Pravos, sachant qu'il va bientôt rencontrer son aimée, décide de communiquer sa joie de façon fort expansive :

PRAVOS	Saltemos, ¡que Dios te prega!
	Tomemos gran gasajado
PASCUAL	Paso, paso, ¡por tu vida!
	ten medida,
	ño des tales saltejones. (v. 732-736)

On peut le comparer à cet autre passage de l'*Auto del Nacimiento*, où Juan, perché sur un rocher, tente de rejoindre Pascual et Lloreynste qui jouent en contrebas :

JUAN	¡Auá ! que quiero saltar.
LLOREYNTE	No saltes.

JUAN
LLOREYNTE

¡Miafé! ¡Sí quiero!
No saltes, qu'está muy alto. (v. 216-218)

Les deux passages comportent le même ordre négatif de ne pas sauter. Cependant, les présupposés impliqués sont de nature fort différente. Ainsi, dans le premier passage, l'énoncé en gras de Pascual présuppose que Pravos *est en train de* « sauter partout », geste sans lequel la réplique ne peut être comprise. En revanche, dans le deuxième passage, les énoncés en gras de Lloreynnte présupposent que Juan *est sur le point de* sauter. Ce dernier type de présupposé ne saurait donc faire figure de marqueur gestuel, puisqu'il relève d'une intention affichée par l'interlocuteur (ou que du moins on présume chez lui) et non d'un acte concret. Nous avons dû confronter systématiquement à leur contexte de production tous les ordres négatifs figurant dans la liste présentée auparavant. Ce travail a permis de dégager deux autres cas où l'ordre négatif ne peut être considéré comme un marqueur gestuel. Il s'agit des deux ordres négatifs produits par Bonifacio dans l'*Égloga del Nacimiento*, lorsque Gil lui annonce son intention d'aller faire une sieste :

GIL	Pues quédate adiós que vn sueño vo a dormir tras vn carrasco.
BONIFACIO	No te has d[e] ir.
GIL	¡Pardiós iré!
BONIFACIO	No yrás , que yo te terné. (v. 219-223)

Les énoncés en gras ont valeur d'ordre négatif. Ils portent cependant sur un acte futur de Gil, d'où la possibilité d'employer le futur ou la tournure archaïsante équivalente qu'est « No te has de ... »

Au total, 14 ordres négatifs sur 19 peuvent être considérés comme des marqueurs gestuels, soit un pourcentage de 73,5 %. Si l'ordre négatif semble donc être un marqueur gestuel fiable, le nombre assez limité d'occurrences relevées diminue la portée de nos déductions.

Finalement, les impératifs et les ordres négatifs ont permis de mettre en évidence quelques mécanismes par lesquels le dramaturge inscrit du geste dans le texte, mais le volume des marqueurs gestuels répertoriés reste relativement faible. Cependant, le domaine verbal ne saurait pas s'arrêter au seul mode impératif.

Si le mode impératif est, dans la théorie pragmatique, le mode privilégié de l'acte de langage « ordonner » et de tous ses dérivés, le mode indicatif est le mode privilégié de l'assertion, c'est-à-dire l'acte de langage par lequel le locuteur affirme qu'une proposition *p* est, et par conséquent, l'acte par lequel le locuteur se porte garant de la vérité de la proposition énoncée. Il semblerait donc que lorsque la proposition *p* renvoie à un geste d'un personnage sur scène, elle ait de fortes chances d'être en accord avec ce qui arrive effectivement sur scène. Par ailleurs, l'indicatif est aussi le mode privilégié de l'interrogation. Une interrogation partielle, portant sur un des éléments de la proposition (identité, objet, circonstances de temps, de mode, etc.), implique des présupposés qui peuvent agir comme marqueurs gestuels. Ainsi, une question comme « où vas-tu ? » présuppose que le destinataire va effectivement quelque part. Quant à l'interrogation totale, portant sur l'ensemble d'une proposition, il semble évident qu'une réponse affirmative permet de traiter l'ensemble de la même façon qu'une simple assertion.

L'indicatif est-il pour autant un marqueur gestuel fiable? La question se pose tout d'abord pour l'ensemble des temps verbaux du passé, qui semblent renvoyer à des gestes réalisés dans une temporalité hors-scène. Après vérification, cette affirmation est confirmée pour une écrasante majorité des emplois du passé. Cependant, nous avons trois exceptions, où le temps verbal renvoie à un passé immédiat. Ainsi, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, lorsque Bras réussit à faire plier la volonté de Beringuella, il enchaîne immédiatement par une séquence de don qui est censée confirmer l'engagement :

BRAS	Pues verás, mira, carilla, que se me auía olvidado, qué te traxe del mercado [...]
BERINGUELLA	y ¡qué cosa tan gentil que me endonaste , Bras Gil! (v. 161-171)

Le don du collier ramené du marché, effectué dans l'ici-maintenant de la scène, n'apparaît dans le texte que par le biais de verbes conjugués au passé, qui renvoient pourtant à une gestuelle scénique. Un usage identique du passé apparaît dans la *Farsa de Pravos y el soldado*. Pascual vient d'arriver sur scène, et ne semble pas conscient de la présence du Soldat, jusqu'à l'intrusion de ce dernier dans le dialogue des bergers :

SOLDADO	Ya le he dicho ¡por mi fé!
	lo que sé.
PASCUAL ⁴⁸	Senor bueno, perdoná, que ñ'os vía , en mi conciencia. (v. 288-291)

Cette dernière réplique éclaire de façon rétroactive la disposition scénique des personnages pendant les cinq répliques qui ont été prononcées depuis l'entrée sur scène de Pascual, et impose une disposition qui obstrue le champ visuel du personnage. À l'image donc des ordres négatifs, l'indicatif passé peut occasionnellement s'avérer un marqueur gestuel rétrospectif.

La question de la fiabilité de l'indicatif se pose aussi pour les temps du futur, qui ont la même vocation à renvoyer à du hors-scène. Cependant, à l'inverse du passé, le futur dans les *Farsas y églogas* renvoie souvent à du futur immédiat, susceptible d'être joué sur scène. La temporalité future est véhiculée par trois structures syntaxiques dans les pièces de Lucas Fernández. Outre le futur simple, sous sa forme synthétique actuelle (« aquí me arrojaré⁴⁹ ») ou sous sa forme analytique archaïsante (« assentar vos he la mano⁵⁰ »), nous retrouvons la périphrase [ir + infinitif] (« vo a dormir⁵¹ »), ainsi qu'une dernière périphrase abondamment employée [querer + infinitif] (« quiérome aquí rellanar⁵² »). L'assimilation de cette dernière structure à un futur peut à première vue sembler abusive. Néanmoins, dans plusieurs passages du recueil, la structure apparaît sur le même plan qu'un futur simple, à l'image de cette réplique que le Berger adresse à la Demoiselle dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* :

PASTOR	Por quitaros de agonía, tocar quiero el caramillo, y haré sonos de alegría a porfía, y diré algún cantarcillo. (v. 181-185)
--------	--

S'agissant d'un marqueur gestuel prospectif, le futur pose les mêmes problèmes d'usage que l'impératif, à savoir sa nécessaire confrontation aux répliques postérieures.

⁴⁸ Dans l'édition de Canellada, cette réplique est attribuée à Pravos, attribution due probablement à une erreur typographique. La consultation de l'édition en fac-similé de la RAE permet de rétablir les didascalies de source locutoire originales, et de restituer son sens à un passage qui autrement demeurait obscur.

⁴⁹ *Égloga del Nacimiento*, v. 224.

⁵⁰ *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, v. 349.

⁵¹ *Égloga del Nacimiento*, v. 220.

⁵² *Auto del Nacimiento*, v. 16.

Néanmoins, la tâche s'avère plus aisée car Lucas Fernández fait un emploi relativement cohérent des différentes formes du futur.

Ainsi il apparaît que la forme analytique archaisante est réservée aux menaces proférées pendant la séquence obligée des *pullas*, joute verbale au cours de laquelle les personnages échangent injures et vantardises, tout en parodiant le mode d'expression chevaleresque (d'où l'emploi de la forme archaisante). On la retrouve dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

« sacudiros he en la ñefas » (v. 341), « daros he nessa morra » (v. 343),
« assentar vos he la mano » (v. 349), « daros he vna mengua » (v. 360),
« pegaros he en los costados » (v. 371), « sobaros he yo el pillejo » (v. 384).

Et dans la *Farsa de Pravos y el soldado* :

« dart'é una bofetada » (v. 504), « desgarrarte he todo crudo » (v. 517),
« cortart'é » (v. 537), « arrojar'té tan alto » (v. 550).

Occasionnellement, on voit apparaître aussi dans les séquences de *pullas* un futur synthétique, avec ce « aré vos pisar llano » (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*, v. 353), et ce « haré de tus huessos birlos » (*Farsa de Pravos y el soldado*, v. 510). Le caractère hyperbolique inhérent à ce genre très codifié permet de supposer que les gestes décrits restent au stade de simples menaces. Néanmoins, dans un but d'intimidation, il est fort probable que les locuteurs accompagnent leurs propos de gestes illustratifs et des mouvements suggérant la mise à exécution des menaces.

À l'opposé de cette forme véhiculant la surenchère et, *in fine*, le geste non réalisable, la structure [querer + infinitif], par le biais d'une résistance sémantique de l'auxiliaire « querer », témoigne toujours d'une volonté affichée de réaliser effectivement le geste évoqué. Cette volonté peut ne pas trouver d'obstacle à sa réalisation. L'annonce fonctionne alors comme un marqueur gestuel indubitable. Nous en avons relevé 5 occurrences. Revenons sur la strophe du Berger dans la *Farsa de una Doncella, un Pastor y un Caballero*, et attardons-nous sur la réplique immédiatement postérieure :

PASTOR	Por quitaros de agonía, tocar quiero el caramillo, y haré sonos de alegría a porfía, y diré algún cantarcillo. « Nunca fue pena mayor » me canta por modo extraño. (v. 181-187)
DONCELLA	

L'aparté de la Demoiselle confirme que le Berger a bien sorti son instrument de musique et a commencé à en jouer. La même conclusion s'imposait, quelques répliques auparavant, quand le Berger annonçait qu'il ôtait son manteau : « el gauán **quiero ahorrar** » (v. 81), geste auquel la Demoiselle avait réagi par un refus de communication. Dans l'introito de la *Farsa de Pravos y el soldado*, Pravos s'exclame « **quíerome** aquí **rellanar** » (v. 71). Quelques strophes plus loin, le soldat demande, en arrivant sur scène : « ¿Qué hazes ay rellanado / tendido en aquesse prado ? », confirmant ainsi que le Berger a bien fini par s'allonger. Enfin, dans l'*Auto del Nacimiento*, Pascual fait part systématiquement au spectateur des intentions qui l'animent. En l'absence d'obstacles à sa volonté, on peut penser que la plupart de ses intentions seront effectivement réalisées, en particulier les gestes qui apparaissent dans les énoncés « **quíerome** aquí **rellanar** » (v. 16) et « **quiero llamar** / primero a mi compañero » (v. 50-51). Un troisième geste annoncé semble plus difficile à exécuter sur scène, à cause des limitations techniques : « **quiero hazer** chapada lumbre » (v. 38). Il est en effet peu probable que l'on fasse un feu sur une scène formée vraisemblablement de tréteaux inflammables, bien qu'il ne soit pas inimaginable que le personnage réunisse, par exemple, des morceaux de bois.

Cependant, nous l'avons déjà remarqué pour l'impératif, le dialogue théâtral se doit de produire de la tension dramatique, et parfois la volonté affichée du locuteur sera en conflit avec les intérêts de son interlocuteur. L'annonce fonctionne alors comme un marqueur gestuel opaque, car il implique la non-réalisation complète du geste évoqué, accompagnée néanmoins d'une tentative d'exécution qui suppose une série de gestes non précisés. Nous en avons relevé une occurrence, dans l'*Auto del Nacimiento*. L'arrivée de Juan sur scène s'accompagne d'une longue séquence où les personnages discutent sur la meilleure façon pour que Juan réussisse à rejoindre l'espace scénique en contrebas où se trouvent Lloreynte y Pascual :

JUAN	¡Auá !, que quiero saltar !
------	------------------------------------

LLOREYNTE	No saltes.
JUAN	¡Miafé! ¡Sí quiero!
PASCUAL	No saltes, qu'está muy alto.
	[...]
JUAN	Pues ¿por dó descendiré?
PASCUAL	Por acá, por acá ayuso. (v. 216-236)

Le futur simple, sous sa forme actuelle synthétique, peut aussi être employé dans des schémas similaires. Ainsi, dans l'*Égloga del Nacimiento*, Gil annonce sa décision de faire une sieste, annonce qui rencontrera une vive opposition de la part de Bonifacio :

GIL	Pues quédate adiós, que vn sueño vo a dormir tras vn carrasco.
BONIFACIO	No te has d[e] ir.
GIL	¡Pardiós! Iré , qu'estoy todo amodorrado.
BONIFACIO	Ño yrás, que yo te terné .
GIL	Pues aquí me arrojaré , y amajadaré de grado. (v. 219-225)

Dans les deux passages, les verbes en gras impliquent un mouvement qui reste à l'état d'amorce, une potentialité gestuelle que l'on ne peut définir avec précision.

Le bilan fait ainsi apparaître que sur les 23 futurs immédiats relevés, seulement 6 constituent un marqueur gestuel entièrement transparent et fiable, soit un total de 26,3%. Ce taux relativement faible, qui reste dans l'ordre de grandeur des autres temps et modes verbaux analysés, confirme la difficulté d'interpréter avec exactitude les didascalies implicites, et la marge de manœuvre très importante accordée à l'acteur.

L'analyse ne pouvait se terminer que sur le présent de l'indicatif, un temps a priori apte à servir de marqueur gestuel. En effet, le présent est le temps « situant l'énoncé dans l'instant de production du discours, dans le « maintenant », le point zéro à partir duquel se définit la durée⁵³ ». Il peut donc être employé pour renvoyer à des gestes effectués sur cet « instant de production du discours » qu'est la scène. Néanmoins, à côté de cette valeur centrale, d'autres usages du présent sont largement répandus. Il s'agit notamment du présent atemporel ou général, traduisant des propositions considérées comme toujours vraies, ou du moins, dont la validité dépasse amplement le cadre étroit de l'instant présent. Dans le théâtre de Lucas Fernández, la plupart des énoncés au présent (y compris, paradoxalement, les énoncés renvoyant à des

⁵³ *Dictionnaire de linguistique*, p. 378.

gestes) relèvent de ce présent général. On en trouve de nombreux exemples dans les *introitos*, à l'image de cette énumération dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

BRAS GIL

Si me embosco en la [e]spessura,
no puedo allá sossegar;
pues si me vueluo al llugar,
lluego se añubra ventura;
pues en prados y en verdura
toman me cien mill teritos,
por los bosques pego gritos,
con gran descuetros y tristura. (v. 25-32)

La valeur atemporelle de ce présent est indiscutable. Les énoncés renvoient à des gestes effectués régulièrement hors-scène, dans un temps indéfini. Cependant, cette valeur atemporelle peut aussi englober l'ici-maintenant de la scène. Dans le passage ci-dessus, les compléments circonstanciels « en prados y en verduras » ou « por los bosques » posent un cadre spatial qui se confond avec celui de la scène, rendant ainsi plus facile la superposition du présent atemporel et du présent immédiat. Il arrive même, en trois occasions, de ne pas pouvoir établir avec certitude le type de présent dont relève un énoncé. Ces trois cas se situent tous dans la séquence de l'*introito*, passage en principe moins dramatique, permettant ce genre de glissements. Ainsi, Bras Gil, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, s'exclame, en commentant son malheur : « Ando y ando y ñunca paro » (v. 17). L'adverbe « ñunca » inscrit l'énoncé dans une temporalité générale et, en même temps, il pousse fortement l'acteur à tourner sans cesse en rond sur scène, puisque Bras Gil dit ne jamais s'arrêter. Même constat dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*. Égarée dans la forêt, la Demoiselle cherche désespérément son amant, et se plaint : « Miro y miro y no le veo » (v. 5). À l'image de l'énoncé antérieur, dont elle reprend la structure syntaxique, l'assertion de la Demoiselle peut s'inscrire dans un l'instant immédiat (au moment où elle prononce l'énoncé, elle regarde dans toutes les directions à la recherche de son aimé), comme dans la durée beaucoup plus longue qui s'est écoulée depuis son égarement. Enfin, toujours dans l'*introito*, le Bonifacio de l'*Égloga del Nacimiento* ouvre son discours par une longue description de son excellente forme physique, éloge du corps qui ne peut que conduire à son corollaire gestuel. Il finit ainsi par nous confier : « La risa, sin detener / me rebossa a borbollones. » (v. 15-16). Le « sin detener » offre les mêmes possibilités interprétatives que le « ñunca » du premier énoncé, à savoir l'inscription du geste dans un temps long (l'équivalent de « ces derniers jours, je n'arrête pas de rire »)

et son inscription simultanée dans l'instant présent (l'équivalent de «même en ce moment, je ne réussis pas à m'arrêter de rire»).

En écartant donc les présents atemporels et ceux qui peuvent être ambigus, il reste finalement, dans toute l'œuvre dramatique de Lucas Fernández, dix indicatifs présents servant de marqueurs gestuels :

Comedia de Bras Gil y Beringuella

- BRAS GIL **Vengo** me acá para ti. (v. 51)
- BRAS GIL Mira qué cuchar te **llabro**. (v. 112)
- OLALLA Verá, el ojo le **guindea**. (v. 567)
- OLALLA **Sonríese** de callada. (v. 569)

Farsa de una doncella, un pastor y un caballero

- PASTOR ¿Qué **andáys** senora [a] buscar? (v. 15)
- PASTOR ¡Jesú! D[e] aquí me **sanctiguo**
y me bendigo (v. 87-88)
- PASTOR y aún ¿veys? **sospiro** por vos. (v. 151)

Farsa de Pravos y el soldado

- SOLDADO ¿Qué **hazes** ay rellanado? (v. 102)
- PRAVOS y aun por ésta que la **beso** (v. 801)

Auto del Nacimiento

- LLOREYNTE **Tengo** aquestas pestañas
tan pegadas con lagañas (v. 83-84).

Ce relevé assez réduit s'explique par un souci d'efficacité dramatique déjà présent dans l'œuvre de Lucas Fernández. Cela, en effet, n'apporterait aucune information supplémentaire de décrire par le discours un geste que le spectateur est en mesure de voir sur scène. De surcroît, en analysant de plus près les quelques occurrences relevées, on s'aperçoit qu'elles sont toujours motivées du point de vue de l'économie dramatique. Ainsi, quatre d'entre elles renvoient à des gestes peu visibles que seul le discours peut faire exister aux yeux du spectateur. C'est le cas des

taquinerie à la troisième personne qu'Olalla envoie à Beringuella dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* : « el ojo le guindea » (v. 567), « sonríese de callada » (v. 569). C'est le cas aussi de la réplique adressée au Berger à la Demoiselle dans *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* pour attirer son attention sur ses soupirs : « y aun ¿veys? sospiro por vos⁵⁴ » (v. 151). C'est enfin le cas du commentaire de Lloreynte en se réveillant dans l'*Auto del Nacimiento* : « que tengo aquestas pestañas / tan pegadas con lagañas... » (v. 83-84). L'emploi de l'indicatif présent obéit dans cas à ce que Larthomas appelle « la valeur compensatoire » du texte, procédé d'écriture qui sera analysé dans le cadre du chapitre consacré à l'articulation du geste et de la parole⁵⁵.

La présence d'un marqueur gestuel à l'indicatif présent peut aussi se justifier par la nécessité de joindre à un geste rituel l'énoncé performatif qui l'accompagne. Ainsi, dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, le Berger accompagne le signe de croix par les paroles rituelles qui vont avec : « aquí me sanctiguo / y me bendigo » (v. 87-88). De même, dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*, Pravos jure d'épouser Antona en faisant un geste dévot (il forme le signe de croix avec les doigts puis y pose ses lèvres), accompagné là aussi d'un énoncé performatif : « Yo lo juro en mi conciencia, / y aun por ésta que la beso » (v. 800-801).

Le marqueur gestuel peut apparaître ensuite sous la forme d'une question à l'indicatif présent par laquelle le locuteur réagit aux gestes d'un autre personnage. Le marqueur s'inscrit ainsi parfaitement dans les échanges dramatiques. On peut l'observer dans la première réplique du Berger dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* : « ¿Qué andáys senora [a] buscar? » (v. 15). Par cette question, le Berger déclenche le dialogue, en réagissant au comportement gestuel étrange de la Demoiselle. De même, dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, le Soldat ouvre les échanges par une question réagissant aussi au comportement gestuel de Pravos : « ¿qué hazes ayrellanado? » (v. 102). Reste enfin le « vengo me acá » (v. 51) de Bras, qui s'inscrit, lui aussi, dans la continuité des échanges. Il s'agit en effet de la réponse de Bras à une question de Beringuella : « ¿qué hazes ? di » (v. 50).

Les quatre motifs décrits (gestes imperceptibles, énoncés performatifs, question et réponse à une question) confirment donc la volonté du dramaturge d'intégrer les

⁵⁴ Ainsi, au-delà de l'attention de la Demoiselle, le Berger réussit à capter l'attention du spectateur. La Demoiselle devient un double du spectateur sur scène.

⁵⁵ Voir ci-dessous, pp. 158-166.

marqueurs gestuels au présent de l'indicatif dans l'économie des échanges, avec un souci important d'efficacité dramatique.

III. CONCLUSIONS

Le but de ce premier chapitre, affiché lors de l'introduction, était au départ d'établir le plus exactement possible ce que Bobes Naves appelle le texte spectaculaire, c'est-à-dire l'ensemble des indications scéniques et des indices dialogiques qui président à la mise en scène, texte limité dans cette étude aux marqueurs gestuels uniquement. Ce texte devait par la suite servir de base à une analyse du geste, abordée depuis plusieurs angles (morphologique, syntaxique, sémantique, etc.).

Établir le texte spectaculaire s'est avéré finalement une tâche peu aisée. C'est un lieu commun de la littérature critique d'affirmer l'existence d'indices dialogaux, de didascalies implicites qui jouent un rôle incontournable dans la mise en scène, un rôle probablement bien plus important que les trop évidentes didascalies explicites. Tout lecteur d'un texte théâtral est convaincu intuitivement de la vérité de cette affirmation. Néanmoins, s'il est fréquent de trouver des relevés de didascalies implicites dans les études sur le théâtre, ceux-ci sont rarement justifiés ou commentés. Il semble en effet impossible d'établir des critères systématiques permettant de reconnaître sans ambiguïté une didascalie implicite. Nous avons tenté d'aborder le problème de façon analytique, en procédant par décomposition du tout en ses éléments constitutants. Nous avons ainsi repéré des supports syntaxiques susceptibles de servir de marqueurs gestuels, puis nous en avons observé le comportement dans leur contexte de production. L'analyse a débouché sur un répertoire de marqueurs gestuels à réalisation impérative fort réduit. Ce répertoire présentait l'avantage d'être une base solide, prête à l'emploi. Mais une étude de la gestuelle dans les *Farsas y églogas* qui se veuille un tant soit peu complète ne peut s'appuyer seulement sur ces quelques marqueurs gestuels univoques. À côté de ces marqueurs, néanmoins, nous avons découvert un grand nombre de situations intermédiaires, de marqueurs ambigus, qui se situent entre la réalisation et la non-réalisation. C'est sur ce terrain de l'à-peu-près que le reste de cette étude doit s'appuyer. Elle ne saurait en sortir qu'enrichie. En effet, en y regardant de plus près, la théâtralité d'un texte dramatique ne serait-elle pas fondée sur son grand potentiel gestuel, plutôt que sur une gestuelle imposée qui s'avère finalement assez rare ?

CHAPITRE II

MORPHOLOGIE DE LA COMMUNICATION NON VERBALE

La grammaire traditionnelle distingue, dans l'étude de la langue, la morphologie et la syntaxe, l'objet de la morphologie étant l'étude des formes des mots (flexion et dérivation) par opposition à l'étude de la combinaison des mots, ou syntaxe. Sur ces critères formels, la morphologie établit une typologie des mots, appelée traditionnellement *nature* des mots, dont les catégories bien connues sont celles de nom, verbe, adjectif, etc.

Cette façon de procéder est applicable, *mutatis mutandis*, à l'étude du geste. Une morphologie de la communication non verbale se doit ainsi d'élaborer une typologie du geste fondée sur la description⁵⁶ de son apparence extérieure⁵⁷. La définition de l'expression *jeux de scène* fournie par le *Robert* nous donne un point de départ. En effet, les jeux de scène y sont définis comme l'« ensemble d'attitudes, de gestes, de mouvements qui concourent à un effet scénique ». Cette énumération spontanée des différents types de jeux de scène s'appuie sur un double critère implicite : la taille du geste (avec un effet de zoom arrière du plus petit geste au plus grand) et l'amplitude kinésique (du plus statique au plus dynamique). En poussant un peu plus loin cette

⁵⁶ L'impossibilité d'arriver à un système de notation du geste satisfaisant a toujours rendu difficile sa description pour le praticien du théâtre. Néanmoins, ma matière d'étude étant le marqueur gestuel dans le texte et non le geste représenté en soi, ce débat, par ailleurs passionnant, a été écarté.

⁵⁷ En effet, hors du domaine linguistique, la morphologie est, d'après le *Robert*, « l'étude de la configuration *externe* (d'un organe ou d'un être vivant) », ou « la forme, configuration, apparence *extérieure* (d'un organisme vivant) ».

ébauche de typologie, on aboutit aux cinq catégories suivantes de communication non verbale qui structurent cette étude.

Au degré zéro de l'amplitude kinésique, on retrouve ainsi le corps statique du personnage. Le théâtre est en effet parole incarnée, présence physique d'un acteur sur scène. Le corps est donné à voir aux spectateurs sous tous les angles, et ses différents états prennent d'autant plus de relief que les pièces sont dotées d'un caractère carnavalesque marqué. Peut-on pour autant faire de cette présence du corps un geste à part entière ? Peut-on affirmer par sa seule présence que le corps communique ? Il ne saurait s'agir en tout cas d'une communication intentionnelle, mais il est certain que le spectateur lit sur le corps de l'acteur les indices dont il a besoin pour la compréhension de la pièce.

Proche du degré zéro de l'amplitude kinésique, mais s'en écartant légèrement, l'attitude est la façon dont se tient l'acteur sur scène, sa posture. Par extension, elle a fini par désigner la « manière de se tenir qui correspond à une certaine disposition psychologique » (le *Robert*). Ce glissement sémantique nous permet de deviner l'importance de la posture dans la construction psychologique du personnage.

La troisième catégorie de cette typologie est constituée par le regard. Le théâtre est le lieu privilégié du regard. Les acteurs s'exposent au regard du spectateur, et par un effet de mise en abîme, les personnages s'offrent au regard les uns des autres. Les regards croisés entre personnages deviennent ainsi le moteur dramatique des pièces : le regard est l'arme de séduction par excellence de l'amoureux, mais c'est aussi parce qu'il a regardé, et qu'il a donc péché, que l'amoureux traverse toute ses souffrances.

Le geste, ensuite, entendu dans son acception la plus restreinte⁵⁸, est le « mouvement du corps, principalement des bras, des mains et de la tête » (le *Robert*). Il s'agit d'une catégorie incontournable, car si le théâtre est, comme on le répète souvent, de la parole-action, le théâtre peut être aussi de l'action tout court, et le geste reste le moyen privilégié d'agir.

Enfin, au point culminant de l'échelle d'amplitude kinésique, les déplacements des personnages dans l'espace constituent une des grandes catégories de l'étude proxémique. Ils participent largement à la construction et au dénouement de l'action dramatique, en traduisant sur le plan spatial les relations entre personnages.

⁵⁸ *Geste* n'est donc plus entendu, évidemment, comme le terme générique que nous employons dans les autres chapitres, synonyme de la communication non verbale dans son ensemble et incluant toutes les catégories abordées ici.

I. LE CORPS DANS TOUS SES ÉTATS

Dans son introduction à l'ouvrage collectif *Le corps grotesque*, Vasserot signalait que « le théâtre contemporain, soucieux de ses spécificités, conscient de ne pas être un sous-genre littéraire, a fait du corps non plus un contenant mais un sujet⁵⁹ ». Devançant de plusieurs siècles les recherches de l'avant-garde théâtrale, les pièces de Lucas Fernández font aussi du corps le sujet de prédilection. Le thème est souvent lancé dès l'*introito*. Ainsi, dans quatre des six *introitos* du recueil, les locuteurs décrivent largement leur corps. L'*introito* de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* ainsi que celui de la *Farsa de Pravos y el soldado* se résument à une énumération exhaustive et quasi scientifique des effets physiologiques de l'amour. L'*introito* de l'*Auto del Nacimiento* et celui de l'*Égloga del Nacimiento*, eux, sont une célébration des plaisirs du corps et en particulier, du boire et du manger. Dans les deux pièces restantes, le corps reste toujours à l'honneur. On retrouve ainsi le corps de l'amoureux dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, décliné sur les modes grotesque pour le berger et élevé pour la Demoiselle. Enfin, l'*Auto de la Pasión*, comme tout récit de la passion christique, implique une réflexion sur la douleur physique et la victoire du corps sur la mort.

L'explication de cette place étonnante qui est faite au corps est à chercher du côté de ses extraordinaires potentialités dramatiques. En effet, le corps est la métonymie théâtrale par excellence. En se montrant sur scène, il affiche les marques des rapports sociaux et affectifs qui structurent les pièces⁶⁰. Ainsi, on verra comment, tour à tour, le corps animalisé du berger devient métonymie de l'ordre social, le corps malade de l'amoureux, métonymie des fantasmes sexuels, le corps débordant de vie du païen, métonymie des plaisirs terrestres, et le corps torturé du Christ, métonymie de la Passion et de la rédemption.

⁵⁹ Vasserot, 2002, p. 5. Cette citation peut sembler ambiguë. Le corps est-il devenu sujet dans le sens grammatical du terme, ce « moteur de l'action » des anciens manuels ? Ou est-il devenu plutôt le sujet sur lequel on parle, le thème central des pièces ? La position de la citation, en ouverture d'un ouvrage collectif qui va justement *parler* du corps, privilégie cette hypothèse. La linguistique contemporaine aussi : la définition actuelle de sujet grammatical étant, en effet, *ce sur quoi la phrase parle*.

⁶⁰ Au-delà du simple domaine théâtral, le corps structure notre imaginaire social et affectif, comme s'attache à démontrer le très intéressant chapitre « L'approche sociologique : le corps comme structure sociale et mythe » de l'étude de Michel Bernard sur le corps (Bernard, 1995, pp. 123-137).

L'animalisation d'un personnage est une source inépuisable d'effets comiques depuis la naissance du Théâtre et la célèbre définition du genre comique dans la *Poétique* d'Aristote :

La comédie est, comme nous l'avons dit, l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid⁶¹.

En effet, quoi de plus « inférieur », de plus « risible », de plus « laid » qu'un homme animalisé ? Les *Farsas y églogas* font un usage immodéré de ce procédé. Les descriptions du corps du berger font apparaître une série de traits animaux, presque monstrueux. Dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, le Berger tente de mettre en avant son physique de façon valorisante, en espérant séduire ainsi la Demoiselle. Le résultat n'est guère convaincant et plutôt comique :

PASTOR

Y agora me nace el boço⁶²
y también mudo los dientes,
son tentayme este colmillo
que me engrillo. (v. 68-71)

Le berger met en avant dans son autoportrait des caractéristiques traditionnellement associées à l'animalité, comme la pilosité ou la dentition. Le terme même de « colmillo » renvoie inévitablement aux bêtes sauvages carnivores, et ne peut produire que de l'effroi chez une demoiselle égarée dans la forêt.

Outre l'autoportrait explicite⁶³, les bergers emploient des comparaisons relevant de l'univers rustique, établissant des parallèles avec des animaux domestiques. Bras Gil, dans le long *introito* plaintif de la *Farsa de Bras Gil y Beringuella*, enchaîne ce type d'images. En à peine une demi-douzaine de vers, il se compare successivement à du bétail, à un chien en rut et à une vache venant de mettre bas :

BRAS GIL

Como res que va perdida
a mi mal ño allo guarida,
[...]
voy como tras perra el perro

⁶¹ Aristote, trad. Hardy, 1996, p. 85.

⁶² Le « boço » étant le « vello que apunta a los jóvenes sobre el labio superior antes de nacer la barba. » (DRAE).

⁶³ On peut rapprocher l'autoportrait faussement valorisant de Bras Gil de celui que fait Bonifacio dans l'*introito* de l'*Égloga de la Nacimiento*.

Le corps du personnage du berger est donc marqué de façon ostentatoire par une série de stigmates qui traduisent les préjugés de classe du spectateur urbain. Les personnages urbains des *Farsas y églogas* soulignent ainsi à plusieurs reprises les traits déformés, voire monstrueux, de leurs interlocuteurs. On entend alors le Chevalier de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* affubler son adversaire de qualificatifs aussi peu flatteurs que « Toscohoso, melenudo / patudo, xetudo y brusco » (v. 451-452). De même, le Soldat de la *Farsa de Pravos y el Soldado* s'adresse violemment à Pascual par des apostrophes comme « lanudo » (v. 515), « don xetudo » (v. 518) ou « villano contrahecho » (v. 543). Ces difformités animalisantes ont un but indéniablement comique, fondé sur le sentiment de supériorité des classes urbaines. Cependant, elles laissent aussi apparaître l'appréhension que pouvaient nourrir ces classes envers ces « sauvages qui habitent dans les bois ». En effet ces représentations fantasmatiques, à l'instar de toute représentation de la difformité, gardent une composante d'angoisse que le comique n'arrive pas à évacuer totalement. Ainsi, comme nous le rappelle Michel Bernard, « le corps est le symbole dont use une société pour parler de ses fantasmes⁶⁴ ».

Or si le corps du berger traduit les fantasmes angoissants que nourrit le spectateur urbain, il est avant tout le siège de toute une série de fantasmes sexuels. Héritage de la littérature antique dont il est imprégné, l'amour chez Lucas Fernández (du moins dans ses trois *farsas* profanes) est avant tout une maladie physiologique qui laisse une empreinte profonde sur le corps. Les *introitos* plaintifs prononcés par Bras Gil ou par Pravos dressent une liste exhaustive des symptômes. La maladie d'amour apparaît ainsi comme un dérèglement général des rythmes vitaux, comme le sommeil ou l'appétit :

BRAS GIL

El comer, ño ay quien lo coma;
el dormir, ño se me apegas;
como modorra borrega
estoy lleno de carcoma. (v. 33-36)

Mais très vite, ce sont les dérèglements des fonctions liées au ventre, et en particulier, à la digestion, qui sont mis en avant. Dans la *Farsa de Pravos y el soldado*,

⁶⁴ Bernard, 1995, p. 134.

Lucas Fernández multiplie les équivoques à ce sujet. Quand le Soldat interroge le berger sur la source du mal qui le terrasse, il se voit répondre :

PRAVOS	Estoy de cordojos lleno. Sálenme a reborbollones sospirones a montones, por quién peno. (v. 127-130)
--------	---

Ce jeu de mots confondant le soupir de l'amoureux et le rot du malade se précise une centaine de vers plus tard, lorsque Pravos affine son auto-diagnostic :

PRAVOS	Ño las podré rebossar, ni habrar que s[e] opilaron nel pancho; si no por el sospirar, sin dudar, ya rebentaría d[e] ancho. (v. 225-230).
--------	---

L'amour apparaît ainsi comme une nourriture indigeste⁶⁵ qui produirait indifféremment de la constipation ou de la diarrhée. Pascual, en arrivant, mettra un terme à l'équivoque en appelant un chat un chat :

PASCUAL	Más cuydo que anda, señor, saluo honor, trasijado de correnca ⁶⁶ . (v. 345- 347)
---------	---

Barbara F. Weissberger interprétait ces allusions grivoises à tout ce qui relève du ventre comme une célébration carnavalesque de la vie et des cycles naturels, dans la tradition critique de Bakhtine et de son célèbre ouvrage *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Néanmoins, il semble quelque peu paradoxal de raconter un corps malade sur scène et de s'appliquer à en montrer au spectateur le moindre dérèglement, dans le but de célébrer la vie et les pulsions érotiques. La clé pour comprendre la scatologie chez Lucas Fernández n'est donc pas à chercher seulement chez Bakhtine, mais aussi chez les anthropologues ayant

⁶⁵ À ce propos, Barbara F. Weissberger écrit : « Love's pain is analogous to the discomfort caused by indigestible food : it can neither be vomited nor defecated. » (Weissberger, 1986, pp. 199). On peut traduire ainsi : « La douleur causée par l'amour est comparable à l'inconfort causé par une nourriture indigeste : on ne peut ni vomir ni déféquer ».

⁶⁶ Dans son glossaire, Canellada explique l'expression « trasijado de correnca » : « diarrea, flujo de vientre ».

travaillé sur ce domaine. À propos, par exemple, des rituels que l'on peut qualifier de scatologiques, Mary Douglas écrit :

Il est impossible d'interpréter correctement les rites qui font appel aux excréments, au lait maternel, à la salive, etc. si l'on ignore que le corps est un symbole de la société, et que le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale⁶⁷.

Le dérèglement des fonctions corporelles provoqué par l'amour « reproduit à une petite échelle » les bouleversements dans l'ordre social. En effet, l'amour est conçu non seulement comme une maladie physiologique, mais aussi comme une force chaotique toute puissante (le célèbre *Amor omnia vincit*), capable de renverser cet ordre social. L'envolée lyrique du Berger dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* est très explicite :

PASTOR

Los viejos aman las moças ;
los moços aman las viejas;
por las breñas, por las broças,
por las choças,
amor siembra sus consejas:
haze ser lo hermoso feo,
y lo feo ser hermoso. (v. 244- 250)

Ces atteintes à l'intégrité du corps social, cette « maladie » qui produit des amours presque « contre nature », sont ainsi représentées métonymiquement sur scène par les marques que laisse la passion sur le corps des bergers que l'on offre à voir au spectateur⁶⁸.

⁶⁷ Douglas, citée par Bernard, 1995, p. 130.

⁶⁸ Dans son ouvrage *Anatomía y escenificación : la representación del cuerpo humano en el teatro de Calderón de la Barca*, Patricia A. Marshall analyse les mécanismes par lesquels le corps individuel renvoie métaphoriquement au corps social dans la littérature espagnole classique. Elle oppose ainsi la métaphore développée pendant la Renaissance, « [que] nos presenta un cuerpo intacto que yace en el centro del mundo y, repetidas veces, se convierte en metáfora de él » (2003, p. 11), à la métaphore baroque, très employée par Calderón de la Barca, d'un corps malade et fragmenté, symbole d'une Espagne en crise : « Estos estados corporales alterados, degradados, enfermos y fragmentados no solamente sugieren la crisis y la violencia social, sino que también se emplean como manera de construir una fuerte crítica social. [...] Además Calderón continuamente problematiza la situación del emergente individuo moderno, un individuo fracturado (el *corps morcelé* lacaniano) que epitomiza esta transformación social y simbólica » (2003, p. 100). Marshall affirme que l'émergence de ces images du corps morcelé est typiquement baroque, et en partie due aux avancées dans l'étude de l'anatomie humaine pendant le XVI^e siècle. Cependant, ces images sont déjà présentes dans l'œuvre de Fernández, qui même si elle s'inscrit dans la Renaissance, ne présente que rarement l'image d'un « corps intact », en harmonie avec son environnement.

Parmi ces corps dégradés, la Demoiselle de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* reste un cas particulier de personnage amoureux. En effet, le statut social de ce personnage ne permet pas de présenter l'amour chez elle comme une maladie physiologique. Néanmoins, la rupture amoureuse (fantasmée) et la pénitence (fantasmée aussi) qui en découle sont à même de laisser, elles, des marques sur le corps de la jeune fille. Ainsi, lors d'un long monologue, la Demoiselle évoque toutes les mortifications et toutes les souffrances dont son corps sera l'objet :

DONCELLA	Mis cabellos crecerán y serán mi vestidura; mis pies se endurecerán, y hollarán por peñas y tierra dura. (v. 343-347)
----------	---

Certes, ce corps mortifié n'apparaît pas physiquement sur scène, puisqu'il s'agit d'une projection dans l'avenir. Néanmoins, l'évocation relève de la conception de l'amour en tant que force chaotique, transformant la beauté et le raffinement courtois que l'on est en droit de supposer chez le personnage en laideur faisant fuir même les sauvages les moins socialisés :

DONCELLA	Y, sin dudar, espantaré a los salbajes (v. 359-360)
----------	--

Prise dans une certaine forme de volupté, la Demoiselle se plaît ainsi à s'imaginer plus horrible encore que les plus horribles parmi les hommes, à savoir les sauvages. Néanmoins, ce rabaissement dans la laideur est largement contrebalancé par l'élévation spirituelle inhérente à l'idéal ascétique poursuivi. Certes, l'autoportrait dressé par la Demoiselle est en opposition parfaite avec les beaux corps des femmes galantes. Mais il renvoie à un idéal tout aussi valorisé, celui de l'ermite ascétique, et, en particulier, à María Egipcíaca, qui, comme la Demoiselle, n'était vêtue que de ses seuls cheveux.

En parfaite opposition aux corps malades ou mortifiés des amoureux dans les *Farsas* profanes, les bergers des *Farsas* semi-profanes exultent, débordent de santé. Bonifacio, dans l'*introito* de la *Égloga del Nacimiento* associe intimement le bien-être physique, une bonne digestion, le bonheur, la beauté, et l'intelligence :

BONIFACIO

Ya me rebienta el gasajo
por somo del pestorejo⁶⁹.
Gran grolia siento en el cuajo;
[...]
Trayo tanto del prazer
dentro acá en las intenciones⁷⁰,
que ño lo puedo asconder:
La risa, sin detener,
me rebossa a borbollones.
Ño hay zagal tan quellotrído
en esta tierra,
tan sabiondo ni entendido,
tan loçano y tan garrido,
aunque vayan a la sierra. (v. 1-20)

Ce corps qui apparaît sur scène débordant de vitalité semble bien s'inscrire, lui, dans la tradition carnavalesque de la célébration de la vie et des cycles naturels. Sa fonction idéologique est facilement identifiable. Il renvoie à l'univers païen, tourné tout entier vers les plaisirs terrestres et qui s'écarte de la vie contemplative et ascétique prônée par la religion chrétienne. Il sert donc de faire-valoir pour préparer l'arrivée de la Bonne Nouvelle et l'entrée dans un univers chrétien. Il s'agit donc d'un corps fondamentalement ambigu, qui est simultanément célébré dans sa vitalité et condamné car renvoyant au monde pré-chrétien.

Enfin, le corps du Christ dans *l'Auto de la Pasión* présente cette particularité d'être absent sur scène et omniprésent dans les dialogues des personnages. En effet, la pièce est une évocation de la Passion par les personnages qui ont été témoins de la scène. Lucas Fernández choisit habilement de montrer ses personnages après la crucifixion et avant la résurrection, plongés en plein désarroi. Malgré l'absence physique du corps du Christ, on emploie souvent le présent et les apostrophes lors des descriptions du corps souffrant, à l'image de ce témoignage de Mateo :

MATEO

Porque del pie a la cabeça,
cosa en él sana no veo,
aun sus coyunturas, creo,
las cuenten pieça por pieça. (v. 252-255)

⁶⁹ D'après le glossaire de Canellada, « pestorejo » signifie ici « cogote ».

⁷⁰ D'après Lihani, « intenciones » vaut ici pour « intestinos », lecture que Canellada juge fantaisiste mais qui s'accorde bien avec l'imaginaire paysan. Cette lecture s'inscrit, de surcroît, en continuité isotopique avec « cuajo », qui renvoie, d'après *Autoridades*, à la « blanca substancia que se halla en el estomaguillo de cualquier animal de teta. »

L'emploi du présent lors d'une évocation est un procédé courant, visant à rendre l'évocation plus saisissante. Il s'enrichit néanmoins ici d'une nouvelle signification. En effet, le corps du Christ, même absent, reste toujours dans l'esprit de celui qui le contemple en pensée.

Quelques vers plus tard, l'une des trois Maries rapporte en style direct l'émouvant monologue de la Vierge après la descente de croix, qui reprend au poème du *Stabat Mater* l'image d'un corps disloqué :

MARÍA⁷¹

Mirá este cuerpo sagrado,
cómo está lleno de plagas,
muy herido y desgarrado.
Todo está descoyuntado.
¿Vistes nunca tales llagas?
Mirá que fierá lançada
que traspasa el corazón.
¡O qué herida tan rasgada! (v. 711-720)

À côté de ces évocations qui, certes, ne sont pas spécifiques du genre dramatique, Lucas Fernández emploie d'autres procédés plus théâtraux. Ainsi, au moment où le récit s'attarde sur la présentation du Christ au peuple, le spectateur découvre un *ecce homo*, représentation du Christ avec la couronne d'épines : « *Aquí se ha de mostrar vn eccehomo de improviso para prouocar la gente a deuoción, así como le mostró Pilatos a los judíos* » (p. 222). Plus tard lorsque le récit arrive à la crucifixion, c'est une croix que l'on fera apparaître sur scène : « *Aquí se ha de demostrar o descubrir vna cruz, repente a desora* » (p. 228). Enfin, la pièce se termine par l'adoration du Saint Sépulcre, qui laisse présager la future résurrection : « *Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento* » (p. 235).

Cette série de procédés permet au dramaturge de jouer sur la présence/absence du Christ, traduisant ainsi le désarroi des personnages dans les heures douloureuses qui séparent la crucifixion et la résurrection. Par un effet de « poupées russes », l'*Ecce Homo*, la Croix et le Saint Sépulcre renvoient métonymiquement au corps mortifié du Christ, qui renvoie à son tour à l'ensemble de la Passion, et symbolise, en dernière

⁷¹ Par un curieux effet de dédoublement, cette didascalie ne renvoie pas à la Vierge, absente, mais à l'une des trois Maries qui prend en charge le discours rapporté. Le groupe des trois Maries est composé de Marie Jacobée, Marie-Madeleine et Marie Salomé.

instance, « le mythe de la victoire du corps sur la mort et la promesse d'un corps glorieux, incorruptible, qui ressuscitera à la fin des temps⁷² ».

II. ATTITUDES ET EXPRESSIONS PHYSIONOMIQUES

Le rôle de l'attitude corporelle au théâtre semble a priori assez proche de son rôle dans la vie courante. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis donne cette définition : « **Attitude**. Manière de tenir son corps, au sens physique. Par extension manière psychologique ou morale d'envisager une question », définition qui semble assez proche de la valeur générale avancée par le *Robert* : « manière de se tenir qui correspond à une certaine disposition psychologique ». Les deux définitions établissent un lien entre la façon dont on se tient et l'état psychologique. Cette remarque sert de point de départ à l'article de François Rastier « Comportement et signification⁷³ », que publia la revue *Langages* dans son célèbre numéro consacré à la sémiologie du geste. Dans son article, le linguiste tente de définir ce qu'est une attitude en séparant, à l'image du signe linguistique, un contenu de l'ordre du psychologique et son expression corporelle. Ce clivage s'appuie sur la théorie classique de l'expression telle que la définit Pavis :

L'expression dramatique ou théâtrale, comme toute expression artistique, est conçue, selon la vision classique, comme une extériorisation, une mise en scène du sens profond ou d'éléments cachés, donc comme un mouvement de l'intérieur à l'extérieur. [...]. La théorie classique de l'expression postule implicitement que le sens existe préalablement dans le texte, que l'expression n'est qu'un processus secondaire d'extraction⁷⁴.

On trouve de nombreux exemples de cette théorie classique chez Lucas Fernández. Dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, Pascual tente d'égayer son compagnon malade d'amour, et convaincu du succès de sa stratégie, il finit par lui demander :

⁷² Bernard, 1995, p. 135.

⁷³ Rastier, 1968.

⁷⁴ Pavis, 1996, p. 129.

PASCUAL	¡A, Pravos!, dime, ¿Que tal estás del mal?
PRAVOS	Algo me vo mejorando.
PASCUAL	Tu gesto bien da señal candial. (v. 684-688)

Le « gesto » doit être entendu ici dans le sens traditionnel que fournit le DRAE : « Movimiento del rostro [...] con que se expresan diversos afectos del ánimo ». Pascual le qualifie explicitement de signe, d'indice de l'état psychologique du malheureux Pravos. Le « gesto⁷⁵ » traduit donc la douleur, et on apprend dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, que cette traduction peut être plus ou moins élégante⁷⁶ :

DONCELLA	Si ; mas, aunque padecéys, cierto fáltaos lo mejor: pues criança no tenéys, no podéys bien mostrar vuestro dolor. (v. 289-294)
----------	--

Le verbe « mostrar » employé par la Demoiselle persiste dans ce clivage entre le contenu (ici, la douleur amoureuse, universellement partagée), et son expression, qui ne peut être la même en fonction de l'origine sociale, car les codes maniés diffèrent. Quelques répliques plus tard, la Demoiselle livre un exemple du code de l'amour courtois dans le domaine des expressions physiologiques :

DONCELLA	Requiebro es vn sentimiento que en el gesto se aparece quando extraño el sentimiento, con tormento, se transforma el que padece; y olvidado, sin sentido, contemplando en su amiga, su fatiga representa con gemido. (v. 307-315)
----------	---

L'expression de la douleur passe donc par le « gesto », outil privilégié pour la mise en scène de celle-ci. En effet, les termes qu'emploie la Demoiselle, ces verbes

⁷⁵ Nous gardons l'expression espagnole « gesto », car elle nous semble plus riche que « visage », et plus parlante qu'« expression physiologique ».

⁷⁶ Cette conception qui attribue une élégance dans l'expression de la douleur semble fort éloignée, voire contraire à notre façon contemporaine de juger l'expression de la douleur sur des critères plutôt de sincérité ou de spontanéité.

« representar » et « aparecer » nous rappellent que la douleur doit être mise en scène pour être noble, et que cette mise en scène est présidée par le code courtois.

La conception classique de l'attitude, partagée par Lucas Fernández et ses spectateurs, s'appuie sur les notions d'expression et de contenu, et sur le code qui les lie. Par définition, ce code est marqué socialement et historiquement, ce qui n'est pas sans poser quelques problèmes méthodologiques. En effet, les attitudes et les expressions physionomiques à adopter pour telle ou telle réplique ne sont que rarement marquées dans le texte. Aucune didascalie explicite et peu de didascalies implicites s'y réfèrent. Le comédien doit donc composer avec les codes sociaux et esthétiques de l'époque pour traduire les états psychologiques du personnage. Ces codes nous étant en grande partie inconnus pour le théâtre de la Renaissance, on aboutira donc à une connaissance forcément partielle des attitudes et expressions physionomiques⁷⁷.

Une deuxième difficulté concerne la distinction pas toujours tranchée entre contenu et expression. De nombreuses énumérations placent sur le même plan des éléments qui relèvent successivement du contenu et de l'expression, favorisant ainsi la confusion entre les deux notions. Dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*, Pascual décrit une énième fois les symptômes de l'amour qu'il remarque chez Pravos :

PASCUAL	Los ahuncos y descrucios, sobrecejos, respelluzios qu'es amorío remota ⁷⁸ . (v. 671-673)
---------	---

Dans les termes de l'énumération, on retrouve dans un premier temps des états psychologiques avec les « ahuncos » (« agobios, congojas ») et les « descrucios » (« esfuerzo por liberarse »). Puis, par association logique, arrivent dans un deuxième temps des expressions physionomiques, avec les « sobrecejos » (« señal de enfado arrugando la frente ») et les « respelluzios » (« erizamiento de los cabellos ocasionado de algún susto »). La disposition sur deux vers semble tracer une dernière frontière fragile entre contenu et expression, frontière qui n'apparaît plus dans ces vers que le Berger de la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* adresse à la Demoiselle pour tenter de la consoler :

⁷⁷ Il reste toujours la possibilité de s'écarter des sources théâtrales et de mener une recherche dans des documents iconographiques, mais on s'aventurerait sur des terrains fort éloignés de nos interrogations de départ.

⁷⁸ D'après Canellada, ce « remota » est une altération rustique de « denota ». L'énumération s'inscrit donc dans le motif récurrent des indices de la maladie d'amour.

PASTOR

Y solo por alegrar
buestra murria y gran tristura
y gestadura,
el gauán quiero ahorrar. (v. 78-81)

Dans l'énumération du berger, seul « tristura » relève uniquement du contenu psychologique. En effet « murria », que le DRAE définit comme « especie de tristeza y cargazón de cabeza que hace andar cabizbajo y melancólico al que la padece », relève simultanément du contenu et de son expression. De même, « gestadura », qui renvoie à « gesto o rostro » et ne devrait donc pas véhiculer de contenu psychologique, est contaminé ici par le sème « mélancolie » présent dans les autres termes de l'énumération. Ce glissement sémantique est d'autant plus facilité par sa position en fin de vers, qui permet de faire rimer « gestadura » et « tristura ».

La définition de « murria » est particulièrement intéressante. Le sentiment auquel on veut faire référence ne sait se concevoir en dehors d'une certaine attitude corporelle. Ainsi, Lucas Fernández et, au-delà, la langue castillane semblent avoir l'intuition de nos idées actuelles sur l'expression et l'attitude. Pavis en fait ainsi le résumé : « en réaction contre cette doctrine expressionniste du geste, un courant actuel tente de ne plus définir la gestualité comme une communication d'un sens préalable, mais comme production », puis cite Grotowsky, pour qui il est impossible de « séparer pensée et activité corporelle, intention et réalisation, idée et illustration⁷⁹ ».

Néanmoins, ces « intuitions » du dramaturge n'apparaissent qu'au détour de quelques vers, et l'œuvre de Lucas Fernández s'inscrit entièrement dans une dramaturgie de type classique. À ce titre, il est possible de reconstruire, de façon certes très fragmentaire, le code des attitudes et expressions physionomiques. Ce code s'appuie pour une partie importante sur la dichotomie tendu/détendu, la crispation du corps traduisant alors une crispation psychologique. Ainsi, face aux avances amoureuses, les jeunes filles montrent leur résistance de façon ostentatoire en affichant une image « tendue », à tel point que Bras finit par s'exclamer, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

BRAS GIL

Ecucha, mira, verás,
ño seas tan reuellada

⁷⁹ Pavis, 1996, p. 129.

y tan **tesa** y profiada. (v. 69-71)

L'adjectif « tesa », qui vaut pour « tieso », rend compte de l'attitude physique de la bergère, et, au-delà, de toute la situation dramatique, traduite métonymiquement par le corps de la bergère. Cette image existe déjà dans la langue. Le DRAE définit ainsi l'adjectif : « **tieso**. 1. Duro, firme, rígido, y que con dificultad se dobla o rompe. [...] 6. Terco, inflexible y tenaz en el propio dictamen ». Cela n'enlève rien au sens dramatique de Lucas Fernández, qui, en jouant au maximum sur l'existant, sait choisir des termes porteurs de gestuelle.

Autre exemple, déjà évoqué ci-dessus, du code implicite présidant aux attitudes, la maladie d'amour apparaît sur le visage des amoureux sous la forme de « sobrecejos » et de « respelluzios », les deux termes renvoyant à la crispation musculaire, associée intimement à la douleur. Conséquence physiologique de cette crispation, l'amoureux a du mal à respirer, et perd son souffle. Dans l'*introito* de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, le berger transi accuse lyriquement l'amour de l'empêcher de se reposer et de respirer :

BRAS GIL	pues que siempre su dolor non me dexa reposar, ni aún apenas resolgar mostrando me disfauor (v. 5-8)
----------	--

Par opposition, le bonheur est toujours⁸⁰ accompagné d'une activité musculaire très réduite. En d'innombrables occasions, Lucas Fernández emploie comme synonyme de bonheur le terme « holgar » et ses nombreux dérivés lexicaux (« holgura », « holgado », « reolgar », etc.). Le *villancico* qui sanctionne l'union de Bras Gil et Beringuella s'ouvre ainsi par ce vers :

En esta montaña
de gran hermosura

⁸⁰ Seule exception à la règle énoncée, Bras Gil réagit ainsi à l'acquiescement de Beringuella :

BRAS GIL	No cabo en mí de prazer; Ya más tiesto estó que un ajo (v. 153-154)
----------	---

Exceptionnellement, une attitude tendue correspondra donc à un moment de bonheur. L'explication est à chercher dans *Autoridades*, qui nous livre ce commentaire sur l'expression : « tieso como un ajo. Frase vulgar para explicar el vigor y brío de alguno : lo que más regularmente se suele entender de los ancianos, que andan derechos, y como si fueran mozos, a imitación de esta hierba, cuyo tallo está siempre fuerte y tiesto. »

tomemos **holgura**. (v. 216-218)

Quelques vers plus tard, dans le même *villancico*, l'équivalence sémantique entre « *holgura* » et bonheur se confirme :

y nuestros dolores
y nuestra tristura
tornarse ha en **olgura**. (v. 225-226)

En effet, la structure grammaticale qui oppose « *tristura* » et « *olgura* » ne laisse aucun doute. Or le premier sens de *holgar* est justement « *descansar, tomar aliento después de una fatiga* » (DRAE). Cette idée de repos est présente dans l'épilogue de la *Farsa de Pravos y el Soldado*, lorsque le Soldat donne sa bénédiction au nouveau couple, et félicite Pravos :

SOLDADO	Descansen ya tus cuydados ; afloxe ya tus gemidos. [...] Plázeme mucho, pastor, de tu plazer y holgura . (v. 820-831)
---------	--

Au début de la pièce, il avait donné ce conseil au malheureux berger : « *Sossiega, ten quietud* » (v. 248), où l'on retrouve encore l'idée de repos nécessaire après un grand effort.

Enfin, extérieur à cette dichotomie tendu/détendu qui structure le code des attitudes dans les *Farsas y églogas*, ce beau passage de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* offre quelques indices sur l'attitude qu'est supposée adopter une jeune fiancée :

MIGUEL TURRA	Toda está recrestellada.
OLALLA	Verá, el ojo le guindea .
MIGUEL TURRA	Ño ay quien la habre ya ni vea.
OLALLA	Sonríese de callada .
BERINGUELLA	No me querás vergoñar. (v. 566-570)

Miguel Turra et Olalla narguent gentiment la jeune fille en parlant d'elle à la troisième personne tout en commentant ses moindres attitudes. Or, sous couvert de

plaisanterie, ils dressent un tableau élogieux de la jeune mariée, dont l'attitude révèle l'émotion et dont le silence pudique ne peut cacher un certain bonheur candide.

III. LE REGARD

À l'image du corps, le regard chez Lucas Fernández est à la fois un mécanisme dramatique et un thème en soi. Comme le corps, il bénéficie d'une présence forte dès l'ouverture des pièces. Dans leurs respectifs *introitos*, Bras, la Demoiselle, Pravos et Saint Pierre se posent d'emblée comme des personnages en quête. Cette quête, point de départ de la construction dramatique, passe avant tout par les yeux. Leur errance initiale se traduit par un regard qui balaye l'espace mais ne réussit pas à retrouver l'être absent. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, Bras définit dès la deuxième strophe la raison de son errance :

BRAS GIL

He andado oy acossado
de cerro en selua, en montaña,
por **ver** donde se acauaña
Veringuella y su ganado. (v. 9-12)

L'*introito* se termine par l'arrivée de Beringuella dans le champ de vision de Bras. Dans la strophe qui suit, le dramaturge exploite toutes les potentialités sonores du prénom Beringuella, où l'on peut entendre les mots « ver » et « ella », prénom qu'il fait rimer avec « vella » et « conocella » :

BRAS GIL

¡Mas no sé quién bien allí,
¡O, si fuese Beringuella!
¿Sí es ella, o ño es ella?
¡Ella, ella es! ¡juro a mí!
¡juro a diez! ¡dichoso fuý!
¡O, cuánto me huelgo en **vella**!
Divisalla y conocella,
¡ñunca tal gasajo vi! (v. 41-48)

L'insistance sur le regard est soulignée par l'effet de répétition dans l'énumération « ver », « divisar » et « conocer » : les trois étapes de la vision qui traduisent un rapprochement du personnage comme par un effet de zoom.

L'errance du berger prend ainsi fin lorsque son regard baladeur, accompagné du regard du spectateur qui voit par les yeux de l'acteur⁸¹, réussit à s'accrocher à un point de l'espace scénique. Dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, on rencontre à nouveau ce regard en mouvement lors de l'*introito* de la Demoiselle :

DONCELLA	¿Dó buscaré al mi señor, que le halle? Miro y miro y no le veo . (v. 4-6)
----------	--

Même l'*Auto de la Pasión* participe de cette thématique du regard, en substituant à la quête amoureuse une quête spirituelle. Le long *introito* où Saint Pierre tente d'expié son triple reniement se termine sur ces vers :

PEDRO	O mi Dios, ¿y dónde estás? ¿dónde estás, que no te veo ? (v. 61-62)
-------	---

Il s'agit évidemment d'un regard intérieur, expression de la communication spirituelle. Néanmoins, il reste significatif de traduire la mort du Christ et le sentiment d'abandon qu'elle provoque chez les fidèles par cette métaphore visuelle qui fait de l'absence physique du Messie un préalable au désespoir mystique.

L'*introito* s'avère ainsi le lieu où les personnages en quête scrutent du regard l'espace qui les entoure. Il est aussi le lieu où ces mêmes personnages s'offrent au regard d'autrui. Il y a dans les plaintes des personnages amoureux, dans le discours empreint de culpabilité de Saint Pierre, comme dans les vantardises des bergers des *Farsas* semi-profanes, un appel à peine voilé à l'autre, une volonté d'attirer l'attention d'un éventuel passant, et, au niveau dramatique, de capter dès les premiers vers le regard du spectateur. Ce besoin d'être vu peut d'ailleurs être formulé explicitement par les personnages. Dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, un Pravos nostalgique de son passé de berger joyeux et plein de vie finit ainsi par s'exclamer :

PRAVOS	¿Quién me vió buscar plazerés, quién me vió aborrrir pesares, quien me vió entonar cantares, y a baylar cansar mugeres!
--------	--

⁸¹ L'identification entre le regard de l'acteur et le regard du spectateur est aisée dans le théâtre du XVI^e. En effet, la disposition de l'espace scénique permet au spectateur de voir tous les espaces où se pose le regard de l'acteur, car celui-ci ne peut se perdre dans des coulisses inexistantes.

¿Quién me vió y **me vee** ahora
que no llora? (v. 91-96)

De même, dans l'*introito* de l'*Auto de la Pasi3n*, Saint Pierre regrette le regard bienveillant que lui portait le Christ :

PEDRO ¡O buen Dios omnipotente,
quán clemente
con tus ojos **me miraste!** (v. 48-50)

À la quête de l'absent se rajoute la quête du contact réciproque par le regard. Le regard est en effet reconnaissance au premier degré, et l'absence de regard, une forme de dédain. Pour expier sa faute et retrouver ce regard, l'apôtre cherchera par la suite à combler le vide laissé par le Messie en offrant aux yeux et aux oreilles des autres le récit de la Passion.

Les *introyitos* offrent un aperçu de la signification générale du regard chez Lucas Fernández. Dans ses pièces, les personnages cherchent constamment à voir et à être vus. Le dramaturge exploite ainsi les potentialités du genre dramatique, en renouant avec le premier sens du mot représentation, « action de mettre devant les yeux ou devant l'esprit de quelqu'un » (le *Robert*). Le théâtre est un genre éminemment visuel. Dans les *Farsas y églogas*, le regard des personnages est un élément structurant de premier ordre. Dans les *farsas* profanes, les changements dans la façon de se regarder des personnages scandent les étapes successives de leurs histoires d'amour. À l'origine, la flèche mortelle de Cupidon atteint l'amoureux lorsque ce dernier aperçoit pour la première fois l'être aimé⁸². Le Berger de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* regrette ainsi ce malheureux moment :

PASTOR ¡Ay, ay, ay ! no digáys tal,
que en mal punto os **miré** yo;
que pecado vinial,
ni mortal,
ñunca tal pena me dió. (v. 271-275)

⁸² Cette scène se déroule en hors-scène pour la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* et la *Farsa de Pravos y el soldado* et sur scène pour la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*.

On retrouve la même évocation de la première rencontre avec l'aimée dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, évocation qui, cette fois, dégage un érotisme typiquement *pastoril* :

PRAVOS

Es Antona de Doñinos,
que en Continos,
por mi mal, **vi** en la velada.
Después la vi entre los linos,
sin padrinos,
y huyóme la reuellada. (v. 714-719)

La vue de l'être aimé déclenche la maladie d'amour dont les symptômes sont abondamment décrits. En ce qui concerne le regard, la maladie est logiquement caractérisée par un besoin impérieux de voir l'aimée, besoin exprimé à maintes reprises aussi bien par Bras dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* (« que no me pude tener/ sin te venir acá a **uer** », v. 54-55), que par le Berger de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* (« Muero en **vella** », v. 485) et par *Pravos dans la Farsa de Pravos y el Soldado* (« ¡Ay, que muero por te **ver** ! », v. 769). Cette nécessité presque vitale est une source éminente de dynamisme dramatique, car elle déclenche inévitablement les déplacements spatiaux des personnages amoureux.

Si les bergers amoureux désirent de toute leur âme voir leurs aimées, ils souhaitent surtout que ces dernières posent leur regard sur eux, comme gage d'intérêt pour leur personne. Leur stratégie de séduction passe en premier lieu par le fait d'obtenir puis de conserver l'attention d'une interlocutrice souvent réticente au dialogue. Les bergers réclament ainsi régulièrement le contact visuel refusé par les jeunes filles. Cette réclamation se manifeste à intervalles réguliers et rythme les séquences de séduction. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, elle apparaît très tôt, quelques strophes après l'arrivée sur scène de Beringuella :

BRAS GIL

Escucha, **mira, verás,**
ño seas tan reuallada
y tan tesa y porfiada (v. 69-71)

Quelques strophes plus tard, et devant le refus persistant de la bergère d'établir ce contact visuel, Bras Gil insiste avec une réplique on ne peut plus explicite qui assimile *aimer* et *regarder* :

BRAS GIL

Quiéreme, quiéreme ya ;
echa acá el rabo del ojo
no tengas de mi cordojo
mira, mira, mira acá. (v. 145-148)

Dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, des répliques similaires sont prononcées par le Berger. Face aux monologues quasi-autistes de la Demoiselle, celui-ci tente à plusieurs reprises d'attirer son attention par des tours et des injonctions comme « vos ño **oteáys** bien mi ható » (v. 56), « por esso **echá acá las mientes** » (v. 72) ou « pues **miray** qué salto do » (v. 77). Cette abondance de verbes de vision est un des traits discursifs caractéristiques des personnages extravertis et vaniteux, qui, comme le Berger, aiment faire étalage de leurs capacités physiques. Mais à la suite de l'échec de cette stratégie, il finira par se plaindre du manque de coopération de son interlocuteur. En effet, l'absence du regard d'autrui est vécue comme un échec cuisant et interprétée comme une marque de mauvaise volonté. Le regard est toujours associé à l'idée d'intentionnalité, la présence ou absence d'un regard ne pouvant être dues au hasard dans le théâtre :

PASTOR

Gran prazer he de **miraros**
y **otearos**
y vos ño queréys **mirar**. (v. 111-113)

À elle seule, cette dernière réplique résume les jeux de regards auxquels se livrent bergers et jeunes filles dans les *farsas* profanes. Ainsi, avec de simples regards qui se refusent, Lucas Fernández réussit à créer des situations conflictuelles, le moteur fondamental de l'écriture dramatique. On aboutit au même constat pour la *Farsa de Pravos y el soldado*. Face au refus d'Antona de céder aux requêtes de Pravos, son ami Pascual lui demande à deux reprises de bien regarder le berger :

PASCUAL

¿Tú ño **vees** cuál as parado
a Prauillos, maltratado
con amorío mortal ? (v. 751- 753)

Et, un peu plus loin, il répète cette idée sous une forme injonctive plus percutante :

PASCUAL

Mira a Prauos que te quiere

y por ti muere;
ño le trates de tal suerte. (v. 774-776)

En toute logique, la résolution de ces conflits dramatiques doit passer par le rétablissement du contact visuel. Sur ce point, le regard peut s'avérer à nouveau un élément structurant des séquences de séduction. Ainsi, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, la bergère, cédant enfin aux avances de Bras, s'exclame :

BERINGUELLA	En te ver tan lastimado me fuerças a te querer, qu'el dolor que é de te ver me aze ser tuya de grado. (v. 145-148)
-------------	---

Bergers et jeunes filles jouent, tout au long des pièces, à accorder et retirer leur regard à leur interlocuteur. Cependant, à côté de ce regard ludique, plane en permanence l'ombre d'un regard bien plus dangereux : celui de l'observateur extérieur, pouvant surprendre le couple en situation peu convenable. Ainsi, il n'est pas étonnant que Beringuella, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, fasse appel au risque d'être vus par un observateur dangereux pour repousser les avances de Bras lorsqu'elle sent ses forces faiblir :

BERINGUELLA	No estemos más aquí yuntos, que los campos tienen ojos , llenguas y orejas rastrojos y los montes mill varruntos. (v. 113-116)
-------------	--

Elle ne saurait être plus pertinente : plus tard son grand-père va effectivement faire irruption brutalement sur scène. Outre son caractère annonceur, la réplique de Beringuella joue de même sur le plaisir de voyeur du spectateur. En effet, derrière ces « ojos » qui scrutent le moindre geste du couple se cache une allusion au regard du public. Le décalage entre la supposée intimité de la séquence et son exposition aux yeux de tous sur la scène de théâtre devient source de comique.

Dans un autre registre, le Berger de la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* fait un usage fort différent de ce regard extérieur au couple. Incapable d'obtenir les faveurs de la Demoiselle et humilié par le Chevalier, il finit par proférer cette menace :

PASTOR

Callá, que yo lo diré
a vuestro padre que os **vi**
anxó anxí.
Yo se lo rellataré. (v. 474-477)

En ouvrant une interrogation quant à la sécurité du couple menacé, ce regard extérieur devient à son tour générateur de tension dramatique.

Dans les deux *farsas* semi-profanes, le motif du regard est moins présent, tout en restant un élément structurant. L'*Auto del Nacimiento* comme l'*Égloga del Nacimiento* ont comme thème principal la réception de la Bonne Nouvelle dans un univers païen incarné par les bergers. Pour la réécriture dramatique de ce passage biblique, Lucas Fernández reprend un symbole de conversion largement répandu : l'ouverture des yeux à la lumière divine et l'abandon des ténèbres. Dans sa mise en scène, ce symbole sera à l'origine de micro-conflits dramatiques qui rendent les pièces plus théâtrales. En effet, l'un des traits caractéristiques du berger étant sans doute la paresse, le Lloreynte de l'*Auto del Nacimiento* et le Gil de l'*Égloga del Nacimiento* sont de redoutables dormeurs, avec la fâcheuse tendance à s'allonger pour faire une sieste en plein échange conversationnel. Cette sieste, métaphore du sommeil spirituel, est interrompue de façon quelque peu brutale par un interlocuteur qui oblige le dormeur à ouvrir les yeux et à le regarder. Bonifacio, dans l'*Égloga del Nacimiento* va ainsi insister lourdement jusqu'à ce que Gil décide d'ouvrir les yeux (pas encore, certes, vers la lumière divine mais du moins sur la réalité environnante) :

BONIFACIO

¡Dios! ¡que tienes ruynes mañas!
Espereza y echa el sueño,
y **espauila las pestañas.**

GIL

Que me praz ya pues te ensañas,
mas desecha el bronco y ceño. (v. 261-265)

On retrouve une séquence presque identique dans l'*Auto del Nacimiento*, dont les protagonistes sont cette fois Lloreynte et Pascual :

LLOREYNTE

No te puedo aún otear,
que tengo aquestas pestañas
tan pegadas con lagañas...
Ño las puedo despegar.

PASCUAL

Escomiença espauilar,
los ojos auiua, auiua,
y lábalos con saliua,

y luego me podrás mirar. (v. 82-89)

Ces deux passages rendent compte du savoir faire du dramaturge, capable de transformer une image universelle, qui n'est pas particulièrement théâtrale, en un élément structurant d'une séquence dramatique⁸³. Mais les motifs de la cécité et du sommeil spirituel, inhérents à l'univers païen, se retrouvent aussi dans le discours des personnages, lors de leur description du personnage païen par excellence, la mère de Bonifacio, sorcière « peor que Celestina » (v. 200). En parlant du regard de cette femme inquiétante, Gil dit :

GIL	¡Qué ojos tien tan ñublosos, manantiales de vino, muy vermejos, pitañosos, lamparosos, lagañosos, siempre le lloran contino (v. 181-185)
-----	--

À nouveau la « lagaña » devient la marque physique de cette difficulté à voir, qui traduit un discernement d'autant plus entravé que les bergers font une consommation généreuse de vin.

Avec ces postulats de départ, la séquence où un messenger arrive avec la Bonne Nouvelle ne pouvait pas évacuer la problématique du regard. Celle-ci reste très périphérique dans l'*Égloga del Nacimiento*. Néanmoins, la première information que donne le messenger en arrivant sur scène contient le verbe voir : « un ángel vimos besibre » (v. 369). L'*Auto del Nacimiento*, en revanche, construit pour cette séquence un dispositif spatial remarquable, qui place le messenger en hauteur, à un endroit que les regards des bergers n'atteignent que difficilement :

JUAN	¡A zagales, ha, ha, ha !
------	--------------------------

⁸³ Diego Sánchez de Badajoz reprend cette même image dans l'*introito* de la *Farsa racional del libre aluedrío*. Le Berger chargé de ce monologue se réveille en effet en mouillant ses yeux avec de la salive :

PASTOR	Los ojos tengo pegados, los braços encalanbrados: bien deuo auer dormido. [...] ya el un ojo tengo abrido. Estotro como castaña. ¡heisos, pues, de despegar! Escopiña y refregar... ya se abranda la cegaña . (v. 2-13)
--------	---

PASCUAL	¿Quién es? ¿Quién? ¿Quién ha llamado?
LLOREYNTE	Creo qu'es Juan del Collado
PASCUAL	No es.
LLOREYNTE	Sí es.
PASCUAL	No será.
LLOREYNTE	Velo, velo dónde está.
JUAN	¡A, zagales, no juguéis!
	Mirá que os quiero dezir...(v. 194-200)

La transmission de la Bonne Nouvelle se fait au travers de deux sens privilégiés, l'ouïe, évidemment, mais aussi la vue. La difficulté qu'éprouvent les bergers à distinguer Juan traduit en quelque sorte leur difficulté à voir la lumière de Dieu, et, en dernière instance, leur résistance à l'évangélisation. Dans ces conditions, leur conversion au christianisme à la fin des deux pièces est marquée par le désir de voir la Vierge et l'enfant Jésus, de regarder de plus près cette naissance prodigieuse, tel que cela apparaît exprimé dans la conclusion de l'*Égloga del Nacimiento* :

GIL	Vamos sin detenimiento ver tan sancto nascimiento, pues que a todos es notorio. (v. 588-590)
-----	---

Le même schéma peut être observé dans la conclusion de l'*Auto del Nacimiento*, où l'on incite à nouveau à aller contempler la Vierge : « Vamos a **vella** y más no cuentas » (v. 504).

Dans l'ensemble des pièces des *Farsas y églogas*, le regard apparaît donc comme un élément structurant de premier ordre. Des regards accordés ou refusés sont ainsi à l'origine de nombreuses séquences conflictuelles, mais signent aussi souvent le dénouement de celles-ci.

IV. LES GESTES

Le geste, dans son acception non extensive, s'oppose à l'attitude par la présence de mouvement. Un geste est donc un processus dynamique par opposition au caractère figé, statique d'une attitude. Parallèlement, le geste s'oppose au déplacement en ce qu'il ne modifie pas, ou peu, la distance entre les personnages sur scène. Entre les deux

limites, donc, une vaste série de mouvements, parmi lesquels les nombreux mouvements qui accompagnent la conversation, ou les mouvements destinés à agir sur l'environnement, moyennant, par exemple, la manipulation d'objets. Nous avons signalé en introduction de cette partie qu'un théâtre dynamique comme celui des *Farsas* y *églogas* ne saurait se priver d'une source de comique aussi importante que la gestuelle. Néanmoins le nombre de gestes qui sont mentionnés effectivement dans le texte théâtral est relativement faible. Comme nous le rappelle Larthomas :

[...] si l'auteur dramatique voulait noter tous les gestes, il ne le pourrait pas ; [...] Il y a là, pour l'auteur dramatique, un choix difficile à faire, presque à chaque réplique, et il n'est pas étonnant de voir que les solutions adoptées varient de façon considérable selon les époques et selon les auteurs⁸⁴.

La solution adoptée par Lucas Fernández est d'en noter un nombre très réduit, et dans la plupart des cas, par le biais des didascalies implicites. Or cette rareté met justement en relief les quelques gestes que le dramaturge décide d'introduire dans le texte même des pièces. Sous le regard du spectateur qui scrute et interprète le moindre mouvement des acteurs, le geste perd son côté essentiellement utilitaire et devient un élément dramatique et symbolique de premier plan.

Afin de saisir ce mécanisme, prenons ainsi, dans un premier temps, un type de geste très particulier : la manipulation sur scène d'objets. Nous disposons de peu d'informations sur les accessoires qu'employaient les acteurs lors des représentations. Les quelques séquences où un objet est effectivement mis en avant dans le texte sont des sources d'information inestimables. La première de ces séquences est l'échange rituel d'objets entre Bras Gil et Beringuella. La séquence s'ouvre par cette réplique de Bras, qui introduit le don d'une bague :

BRAS

Pues verás, mira, carilla,
que se me auía olvidado,
qué te traxe del mercado
dijueues allá de villa. (v. 161-164)

La séquence se termine, plusieurs strophes plus tard, avec ces commentaires élogieux du Berger au sujet du cadeau (un morceau de tissu⁸⁵) qu'il a reçu en retour :

⁸⁴ Larthomas, 1980, p. 86.

⁸⁵ Beringuella offre à son amoureux un *orillo*, que la DRAE définit par « Orilla del paño » (lisière) mais aussi par « tejido de piezas, hecho, por regular, en un hilo más basto y de uno o más colores ».

BRAS

Soncas bien lo determino
que es de marcha buena;
¡a! ¡Dios te dé buena estrena! (v. 201-203)

Une quarantaine de vers séparent les deux répliques. L'échange de cadeaux est donc particulièrement mis en valeur par la longueur remarquable de la séquence. Cette inflation repose sur des procédés de différente nature. D'un côté, l'auteur met en œuvre des procédés strictement verbaux, comme la multiplication des commentaires évaluatifs (« Cómo es linda a marauilla » v. 168 ; « Juro a mí qu'es singular... » v. 192) ou des questions visant à identifier le cadeau (« ¿Es gujeta o es cintilla ? / ¿o filet'es o manija ? » v. 165-166 ; « Ay, di qué me quieres dar. » v. 189). Parallèlement, la macro action /don de l'objet/ est décomposée en une série de gestes formant une sorte de « phrase gestuelle ». On montre ainsi dans un premier temps le cadeau, on l'observe, on l'offre, et on finit par l'essayer :

BRAS

Pues tráela⁸⁶ por mis amores
si me quieres bien amar.

BERINGUELLA

Que me praz de la traer
de buena miente por ti. (v. 175-178)

Le geste est ainsi amplifié, mis sous la lumière des projecteurs, ce qui permet à Lucas Fernández d'en exploiter toutes les possibilités. Ces possibilités sont d'abord d'ordre comique. L'échange de cadeaux intervient après le consentement de Beringuella et avant le départ du couple vers leur cabane dans la montagne. Il s'agit donc d'une parodie de l'échange rituel de bagues⁸⁷ lors d'un mariage, d'autant plus risible aux yeux

⁸⁶ Tel qu'il est employé ici, le verbe *traer* signifie « porte la bague sur toi, mets-la à ton doigt ».

⁸⁷ L'échange de cadeaux entre deux amoureux est un thème qui connaîtra par la suite un heureux succès, et dont Lope de Vega fera un usage à connotations parfois érotiques, à l'image de ce passage dans *El Acero de Madrid* où Beltrán sert d'intermédiaire entre Lisardo et Belisa :

BELTRÁN

Porque yo os quiero enviar
músicos, y por agora
esta sortija, señora,
de gran virtud prestar.
Pero también advertid
que sin prenda no la doy,
porque es, a fe de quien soy,
ajena.

PRUDENCIO

¡Jesús! Decid,
¿qué prenda queréis por ella?

BELTRÁN

Basta esa vuestra, Belisa.

du spectateur urbain que les deux personnages s'émerveillent naïvement devant les cadeaux rustiques qu'ils échangent. Mais cette valeur parodique n'évacue pas la valeur hautement symbolique du geste. Certes, l'engagement pris par Bras Gil et Beringuella ne saurait constituer un mariage légal. Il s'effectue dans les bois, loin des regards extérieurs et surtout loin des témoins imposés par le concile de Latran. Néanmoins, le but du geste reste de sceller l'union des amoureux.

Enfin, cette séquence introduit un changement de rythme important dans la dynamique de la pièce. En lui concédant un espace si important, Lucas Fernández construit une espèce d'interlude à faible tension dramatique entre les deux grandes parties autrement plus conflictuelles que sont la requête d'amour et les *pullas* entre Bras Gil et Juan Benito.

La séquence de l'exhibition de l'attirail du Soldat dans la *Farsa de Pravos y el soldado* fonctionne sur un mode similaire. Elle débute au vers 580 avec une question de Pascual (« Pues esta armadija, ¿qué es? ») et se termine 25 vers plus tard lorsque Pravos rappelle à ses interlocuteurs que la maladie d'amour le dévore, interrompant ainsi une longue énumération descriptive dont le dernier point est la casquette du soldat :

PASCUAL	¿Qué traes en la modorra ?
SOLDADO	Es vna gorra.
PASCUAL	Después será mollerón ⁸⁸ .
PRAVOS	¡Ay, que ño ay quien me socorra, nin me acorra! (v. 604-608)

Entre temps, le Soldat a ostensiblement montré ses signes de pouvoir aux deux bergers et, par-delà, au public dont le regard s'arrête sur les armes et protections successivement affichées : une hallebarde, un poignard, un gourdin, une épée, un plastron et un couvre-chef. À l'image de la séquence d'échange de cadeaux dans la *Farsa de Bras Gil y Beringuella*, cette séquence est lisible à plusieurs niveaux. Elle a d'abord un rôle manifeste de caractérisation du personnage du Soldat : elle définit ses attributs symboliques et assoit son autorité alors que celle-ci avait été mise à mal par l'insolence des bergers. Le comique dans la séquence fonctionne à nouveau sur le décalage entre le caractère ordinaire des objets manipulés et la surprise qu'ils produisent

PRUDENCIO	Quítatela, niña, aprisa.
BELISA	¿Que hay tanta virtud en ella? (v. 407- 418)

⁸⁸ D'après le glossaire de Canellada, *mollerón* signifie « casco de acero », en argot. La réponse de Pascual, mettant en doute le terme employé par le soldat est difficile à interpréter.

sur les bergers, mettant une nouvelle fois en évidence une ignorance et une rusticité inévitablement drôles pour un public urbain. Enfin, le parallélisme entre les deux séquences se vérifie une nouvelle fois au niveau rythmique. L'exhibition des armes intervient après la séquence conflictuelle des *pullas* entre le Soldat et Pascual, et juste avant la résolution de l'intrigue amoureuse de la *farsa*. Dans l'économie dramatique de la pièce, elle fait donc figure d'un interlude qui s'appuie sur le lieu commun du soldat fanfaron et qui ralentit le rythme et repose le spectateur entre deux moments de plus grande tension.

À côté de ces deux « phrases gestuelles » particulièrement mises en valeur par le dramaturge, le texte dramatique met en scène d'autres manipulations d'objets moins développées, mais toujours significatives. Dans la *Farsa de Bras Gil y Beringuella*, l'une des multiples tactiques de séduction imaginées par le berger consiste à offrir une cuillère sculptée dans le bois : « Mira que cuchar te llabro » (v. 112). L'objet a longtemps intrigué les psychanalystes, qui en font un symbole à la fois de virilité et de féminité. Dans la pièce, le don de la cuillère est difficile à interpréter sur le plan symbolique. S'agit-il d'une allusion grivoise ou d'une simple référence à la vie familiale ? En tout cas, il permet d'évoquer le monde rustique extra-dramatique, puisqu'il renvoie à un artisanat réellement pratiqué par les bergers, à savoir sculpter des petits objets en bois pendant leur surveillance du troupeau. C'est de plus un objet connoté comme objet artistique, une cuillère travaillée avec des motifs, sur laquelle le berger a passé beaucoup de temps, ce qui renforce la valeur de l'offrande. Ceci explique, sur le plan dramatique, la capacité de ce don à permettre un premier déblocage de la situation. Désormais, le non catégorique de Beringuella va être remplacé par un non conditionné arguant la présence d'éventuels regards indiscrets pour repousser des avances de plus en plus tentantes :

BRAS
BERINGUELLA

Mira qué cuchar te llabro.
No estemos más aquí yuntos,
que los campos tienen ojos,
lenguas y orejas rastrojos
y los montes mill varruntos. (v. 112-116)

La réponse de Beringuella souligne, néanmoins, le côté compromettant non seulement de l'acceptation du cadeau en soi, mais du rapprochement physique que

suppose le don (tendre le bras vers le récepteur) et qui entraîne quasi-mécaniquement un geste de recul.

Plus tard, lors des *pullas* entre Bras et Juan Benito, les deux bergers vont à tour de rôle exhiber des gourdins pour impressionner leur adversaire :

BRAS	Sacudiros he en las ñefas con aqueste cachiporro.
JUAN BENITO	Tirad vos allá, don borro, son daros he nessa morra vn golpe con esta porra. (v. 340-344)

L'apparition sur scène du « cachiporro » et de la « porra » obéit à différents impératifs. Elle fait glisser l'échange de *pullas* vers une séquence plus proche de la *riña* et l'inscrit ainsi dans une longue tradition de comique grotesque remontant au théâtre d'Aristophane et à ses multiples accessoires⁸⁹. Elle participe aussi à la logique dramatique de la séquence, qui s'appuie sur une escalade où la violence verbale s'efface progressivement devant une violence physique suggérée puis, en dernière instance, devant une violence physique effective, prélude immédiat à l'arrivée d'un personnage médiateur. Enfin, l'échange de répliques et les deux gestes qui y sont associés sont remarquables par leur symétrie. Les deux personnages apparaissent ainsi à armes égales, permettant un nivellement dans la hiérarchie sociale. En contrepartie, les *pullas* mettant en scène un personnage noble et un berger sont totalement dépourvues de ce genre d'échanges musclés.

Dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, le Berger a le monopole de la manipulation d'objets et d'accessoires sur scène, confirmant ainsi l'idée qu'une gestuelle expansive est un des traits caractéristiques de ce type de personnage. Le Berger manie à deux reprises des accessoires sur scène, dans un but identique : séduire la jeune Demoiselle égarée. Dans un premier temps, il enlève son pardessus, pour pouvoir sauter plus haut et impressionner par là son interlocutrice. Il s'agit d'une métaphore gestuelle traditionnelle, riche en significations. Le berger, en se dénudant partiellement sur le plan physique, semble le faire aussi sur le plan sentimental. En se débarrassant d'une partie de ses habits, il écarte d'un simple revers les normes sociales

⁸⁹ S'interrogeant sur le succès que connaîtront les gourdins d'Aristophane dans la tradition théâtrale comique, Bergson analyse un spectacle clownesque où les acteurs, munis de gros bâtons, se frappent à tour de rôle sur la tête. Il rattache la scène à une des formes de comique identifiées, la confusion entre le vivant et les choses. Les clowns en effet avaient fini par suggérer une transformation de ce type : « Nous allons devenir, nous sommes devenus des mannequins de bois massif. » (Bergson, 1899, éd. 2002, p. 44)

strictes qui doivent présider aux relations entre un homme et une femme. Il apparaît ainsi dans sa vraie nature, à savoir un être imparfaitement socialisé, mais aussi une force vitale dont le déploiement physique est entravé par les carcans sociaux. Enfin, le geste affiche une valeur explicitement érotique, ce qui, dans l'enchaînement dramatique des répliques, mènera au refus conversationnel de la Demoiselle et à son enfermement dans des monologues lyriques :

PASTOR	Pues miray que salto do. Y sólo por alegrar buestra murria y gran tristura y gestadura, el gauán quiero ahorrar.
DONCELLA	Quien espera desespera. El que busca anda perdido. No ay muerte más verdadera y más entera que viuir el aborrido. (v. 77-86)

Plusieurs strophes plus tard, le Berger, variant systématiquement sa tactique de séduction, semble trouver un angle d'approche plus convaincant. Il sort un instrument de musique rustique, le chalumeau, et entonne une chansonnette :

PASTOR	Por quitaros de agonía, tocar quiero el caramillo, y haré sonos de alegría a porfia, y diré algún cantarcillo.
DONCELLA	« Nunca fue pena mayor » me canta por modo extraño, pues mi daño sobre todos es mayor. (v. 181-189)

Dans les deux citations, le geste du Berger est introduit par la même précaution oratoire, un complément circonstanciel de cause qui permet au Berger de se justifier (« por alegrar vuestra murria », « por quitaros de agonía »). Néanmoins, l'effet produit est radicalement opposé. En enlevant son pardessus, le Berger déclenchait chez son interlocutrice une série de monologues reflétant un comportement de fuite, qui mettait sérieusement en danger la poursuite du dialogue. En jouant du chalumeau, par contre, il réussit à attirer l'attention de la Demoiselle, prélude à une longue séquence où les deux personnages vont discuter d'amour sous le signe de la coopération conversationnelle. Cette antinomie est explicable par la nature très différente des deux gestes. Ainsi le

premier renvoie la figure du berger à son côté le plus animal et asocial, tandis que le deuxième met en évidence, à travers une pratique artistique et une activité contrôlée, le côté humain universel du personnage, par-delà les clivages sociaux⁹⁰.

Le geste d'enlever ses habits réapparaît dans un contexte fort différent dans l'*Auto del Nacimiento*. Ici, c'est seulement pour être plus à l'aise en jouant à la « chueca » que les deux bergers se déshabillent partiellement :

PASCUAL	¿Quieres jugar a la chueca ?
LLOREYNTE	Sí.
PASCUAL	Comiéntate ahorrar ⁹¹ . (v. 178-179)

Le geste affiche ici une finalité essentiellement pratique, mais garde néanmoins certaines des connotations que l'on avait mises en évidence dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*. La vitalité des bergers et le penchant ludique qui en est le corollaire sont entravés par des habits qui renvoient d'une certaine façon aux normes sociales. Les bergers apparaissent ainsi une nouvelle fois comme des êtres rustiques et imparfaitement socialisés.

Enfin, la dernière manipulation d'objets relevée dans l'ensemble des *Farsas y églogas* est à chercher dans l'*introito* de cette même pièce. Pascual, qui dès l'ouverture de son monologue se plaint du froid vif de cette aurore hivernale, prend de l'amadou et une pierre à feu pour allumer une flambée (ou du moins, pour mimer l'action d'allumer un foyer) :

PASCUAL	He aquí yesca y pedrenal, quiero hazer chapada lumbre. Mudar quiero la costumbre, descruziar quiero del mal. (v. 37-40)
---------	--

L'association est évidente entre l'action d'allumer un feu et celle d'éloigner le mal. Le geste de Pascual annonce, sur le registre symbolique, l'arrivée imminente du messager porteur de la Bonne Nouvelle, qui permettra au monde païen de sortir des ténèbres du péché.

⁹⁰ Le chalumeau renvoie en dernière instance à l'image du berger antique de la littérature ovidienne, et aux romans pastoraux contemporains de Lucas Fernández. Le berger dans les *Farsas y Églogas* apparaît ainsi comme faisant partie simultanément de ce monde antique valorisé et de la campagne castillane, moins prestigieuse.

⁹¹ D'après le glossaire de Canellada, « ahorrar » signifie « quitarse una prenda de vestir ».

Il apparaît donc que le geste n'est pas lisible d'un seul point de vue utilitaire, comme une façon d'agir sur l'environnement physique. Il s'enrichit souvent d'un sens et de nombreuses connotations, dans un processus de sémiotisation qui est perceptible dans l'ensemble des gestes et non seulement dans ceux, étudiés jusqu'à présent, qui concernent la manipulation d'objets. Prenons le geste, assez récurrent chez le berger, qui consiste à sauter, sur un point fixe, sans véritable intention de se déplacer. Le saut apparaît dans deux contextes communicatifs très différents, qui vont en déterminer le sens. D'un côté, le saut ou son substitut artistique, la danse, peut apparaître dans les séquences de conclusion⁹². Dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*, il précède légèrement le dénouement dramatique : Pravos commence à sauter impatiemment dès l'annonce de l'arrivée de l'aimée, plusieurs strophes avant que celle-ci ait donné son consentement :

PRAVOS	¡O, qué gran grolla me as dado ! ¡Huy, ha, sus, sus, a la brega! Saltemos , ¡que Dios te prega! tomemos gran gasajado.
PASCUAL	Paso, paso, ¡por tu vida! ten medida, ño des tales saltejones . (v. 730-736)

Ce type de saut a une visée essentiellement expressive, il traduit physiquement l'impossibilité du berger de contenir sa joie, ce qui explique qu'il puisse aussi intervenir après le dénouement dramatique, dans des épilogues ayant pour fonction de célébrer le bonheur retrouvé. Il est alors intimement associé à la danse. Dans la conclusion de la *Farsa de Bras Gil y Beringuella*, les deux actions sont quasiment synonymes. Juan Benito, heureux mais fatigué, décline dans ces termes l'invitation de Bras à rejoindre la ronde :

JUAN BENITO	Dañçay , que ¡míafé ! yo... ya mi tiempo se passó. Hazy lo vuestro vosotros.
BRAS GIL	Pues no [e]stemos en quellotros, sus, cantemos voz en grito, con prazer demos apito y saltemos como potros. (v. 595-601)

⁹² Ils sont absents de la conclusion de l'*Auto de la Pasión*, de par sa thématique grave, de celle de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, de par ses personnages nobles, et de celle de l'*Égloga del Nacimiento* (mais il peut s'agir pour cette dernière d'une omission).

Dans cette dernière réplique, Bras Gil reprend le *dançar* de la réplique antérieure par l'expression « saltemos como potros », mettant en évidence le lien entre les deux gestes. L'effet de synonymie entre les deux souligne de façon comique, aux yeux du spectateur urbain, combien les danses paysannes sont lourdes. Ce côté peu policé est renforcé par la comparaison « como potros » : les poulains font en effet des sauts spectaculaires dans les prés, mais sont le symbole d'une gestuelle qui n'a pas été encore modelée par le dressage. L'équivalence entre *saltar* et *danzar* renvoie très précisément à certaines danses folkloriques (comme par exemple les *jotas*) où l'on saute très haut (au moins le cavalier). Preuve que ce *saltar* est perçu comme une danse grossière, caricaturale, voire inconvenante, est la remarque critique de Pravos, (« ten medida/ ño des tales saltejones»). En effet, un être éduqué ne doit pas laisser libre cours à l'expression de ses sentiments.

Dans un contexte fort différent, le saut peut être employé dans le but d'impressionner son interlocuteur. Ainsi, pour le Berger de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* sauter est un des éléments de sa stratégie de séduction, une façon de se vanter, de mettre en avant sa force physique en montrant la qualité de sa performance (« Pues miray qué **salto** do », v. 77). Le saut, assimilable dans son fonctionnement à un acte de langage, est doté d'une force illocutoire indéniable : il tente d'agir sur la perception qu'à l'interlocuteur de la situation de communication. Malheureusement pour le Berger, l'effet poursuivi ne sera pas atteint, et le saut n'impressionnera guère la Demoiselle, comme on pouvait s'en douter. Le saut est une façon hyperbolique d'attirer l'attention, mais il révèle une fois de plus la sottise du Berger, qui pense que l'on peut séduire une noble demoiselle par des démonstrations aussi élémentaires.

Dans un registre similaire, les deux bergers de l'*Égloga del Nacimiento* se livrent, au début de la pièce, à une véritable surenchère de vantardises et tentent de sauter plus haut l'un que l'autre :

BONIFACIO

GIL

BONIFACIO

Y aun sé **saltar** sin recelo.

Más **salto** que tú, moçuelo,
y aún daré mill tombadillas.

Ahotas que tumbas mucho. (v. 143-146)

L'adverbe « ahotas », qui signifie *ciertamente*⁹³, introduit une proposition évaluative qui ne laisse aucun doute sur la traduction en actes des propos de Gil. La surenchère gestuelle succède ainsi à la surenchère verbale. De cette surenchère on peut déduire que le saut est ici compliqué d'acrobaties diverses, comme des pirouettes et des cabrioles. Le verbe *saltar* devient ainsi un terme générique, recouvrant plusieurs situations scéniques possibles, qui vont de la danse à l'acrobatie.

Le fonctionnement dramatique de ce saut-vantardise⁹⁴ ne sera naturellement pas le même que celui du saut dans les séquences conclusives. En effets, dans les séquences conclusives, le saut est quasiment dépourvu de force dramatique ou, plus exactement, de capacité à changer la situation dramatique. Il est surtout employé pour son potentiel expressif, pour ses nombreuses connotations renvoyant à la joie, à la fête, etc. Il apparaît en tant que signe visuel dans un empilement de signes de nature hétérogène qui participent à l'évocation d'un état des choses achevé, non dynamique. Par opposition, le saut-vantardise permet de changer les rapports de force existant entre les personnages, faisant avancer par là l'action dramatique. Dans les cas où il n'impressionne pas l'adversaire, il provoque le rejet, et devient donc facteur de réaction, permettant ainsi à la pièce de se dérouler. En reprenant, *mutatis mutandis*, la distinction fort connue entre parole-évocation et parole-action, on pourrait ainsi opposer, en guise de conclusion, le geste-évocation des épilogues et le geste-action des situations plus conflictuelles.

V. LES DÉPLACEMENTS

L'ouverture du dialogue entre Bras Gil et Beringuella dans la *farsa* éponyme est due à un échange anodin. À la question de Beringuella « O, Bras Gil ¿qué hazes? di » (v. 50), Bras répond par un apparemment naïf « Vengo me acá para ti » (v. 51), qui attribue à un simple déplacement le statut d'activité à part entière, entraînant par là la surprise de son interlocutrice qui demandera des précisions supplémentaires. Pourtant, se déplacer, et surtout se déplacer sur scène, semble bien être l'activité principale des personnages des *Farsas y églogas*. En effet, dans un théâtre comme celui de Lucas

⁹³ D'après le glossaire de Canellada.

⁹⁴ Le saut (équivalent de danse, mais aussi de mouvement athlétique), est en effet accompagné d'une autosatisfaction vaniteuse, qui deviendra un lieu commun de la caractérisation dramatique du personnage du berger dans le théâtre du XVI^e siècle.

Fernández, où l'intrigue est réduite à sa plus simple expression, les variations dans les rapports entre personnages deviennent le principal moteur dramatique des pièces, et les déplacements font figure d'outil privilégié pour produire ces variations. Ne parle-t-on pas, dans la vie courante, de prendre des *distances* avec quelqu'un, où, au contraire, de se *rapprocher* de lui?

Au-delà de ces rapports entre personnages, la construction dramatique d'une pièce peut être lue comme un conflit d'espaces, où les déplacements seraient le fil conducteur. À ce propos, Anne Ubersfeld écrit :

Toute syntaxe narrative peut être comprise comme l'investissement ou le désinvestissement d'un certain espace par le ou les personnages principaux. (...). D'une certaine façon, la structure de presque tous les récits dramatiques peut se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace⁹⁵.

Les diverses problématiques soulevées par cette citation seront développées dans la deuxième partie de notre travail, exclusivement consacrée au cadre spatial et à sa signification. Retenons pour l'instant l'importance accordée à la façon dont les personnages investissent l'espace. Dans les *Farsas y églogas*, les personnages sont dès l'ouverture caractérisés par leur mode d'appropriation de l'espace scénique. Bras, Pravos et la Demoiselle affichent, dans leurs *introitos* respectifs, un rapport à l'espace proche de l'errance. Leur quête de l'être aimé a provisoirement échoué, privant ainsi leurs déplacements d'une direction et les condamnant à tourner en rond. Bras est sans doute le plus explicite dans l'expression de son errance, se comparant lui-même à une bête égarée :

BRAS GIL

Ando y ando y ñunca paro,
como res que va perdida,
a mi mal ño allo guarida. (v. 17-19)

À l'opposée des déambulations constantes de l'amoureux, l'être aimé est caractérisé par son manque de mouvement. La première évocation de Beringuella, dans le discours de Bras, la met en scène dans sa cabane, terme qui renvoie, sur le plan des connotations, au refuge désespérément recherché par Bras, et, en dernière instance, au foyer familial :

⁹⁵ Ubersfeld, 1977, 1996, p. 130.

BRAS GIL

He andado oy acossado
de cerro en selua, en montaña,
por ver dónde se **acauaña**
Veringuella y su ganado. (v. 9-12)

Cette opposition structurante est moins sensible dans les deux autres *introitos*, qui se contentent de souligner l'errance du locuteur. À la différence de Bras, Pravos, dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, préfère employer le discours abstrait à la troisième personne pour décrire les symptômes de l'amour, dressant ainsi un bilan de son propre état subjectif :

PRAVOS

[el amor] Haz al hombre andar perdido
y embauído
por cerros y carrascales,
medio muerto y desbalido, (v. 35-38)

L'errance de la Demoiselle apparaît sous des traits légèrement différents. Malgré l'absence d'une destination clairement identifiée, les deux bergers sont en mouvement constant (« nunca paro », s'exclame même Bras). L'égarement de la Demoiselle se traduit, en revanche, par une impossibilité de poursuivre un mouvement qui semble de plus en plus vain, de par son absence de but défini :

DONCELLA

¡Ay de mí, triste ! ¿qué haré
por aqueste oscuro valle?
¡Ay de mí! ¿y a **dónde** yré?
¿Dó buscaré
al mi señor, que le halle? (v. 1-5)

Cette immobilité de la Demoiselle l'apparente à Beringuella qui est évoquée dans sa cabane, mettant ainsi en évidence dans les *Farsas y églogas* une opposition fondamentale entre les personnages masculins dynamiques et les personnages féminins statiques.

Parallèlement au cas de l'amoureux, où l'errance est motivée par des raisons psychologiques, l'errance est aussi le mode de déplacement caractéristique du Soldat et de l'ermite Macario. Ce trait peut s'observer dans les discours critiques que les bergers produisent sur ces personnages souvent perçus comme menaçants. Ainsi, dans la *Farsa*

de Pravos y el soldado, le Soldat va essuyer de nombreuses attaques et critiques envers son mode de vie et en particulier, son errance de village en village :

PRAVOS	Andáys de aldea en aldea comiendo de guadrimaña : quien más puede, más apaña; (v. 430-432)
--------	--

Un reproche similaire est adressé par Gil et Bonifacio à l'ermite Macario dans l'*Égloga del Nacimiento*. En effet, soldat et ermite sont accusés d'errer dans la campagne castillane tout en cherchant à profiter de l'hospitalité des villages qu'ils traversent :

BONIFACIO	Dime, ¿es éste fray Zorrón, el que andaua esotros días con muy sancta deuoción para la composición desplumando cofradías? (v. 291-295)
-----------	--

L'errance du soldat et de l'ermite est un trait structurant de ce type de personnages, et appartient à la vaste opposition entre les personnages qui appartiennent à l'univers *pastoril* et les personnages extérieurs à cet univers, a priori menaçants. Leur errance permet en outre d'expliquer leur présence insolite dans cet espace peu fréquenté qu'est la forêt. Dans le cas de l'ermite, l'évocation de son errance est même le mode choisi pour introduire le personnage. Macario, égaré, fait allusion à sa désorientation pour justifier l'ouverture des échanges avec les bergers déjà sur scène :

MACARIO	¡Ha, pastores!	
BONIFACIO	Praz	
GIL		¿Mas ha?
MACARIO	¿Dó va el camino? ¿Por acá, o por allá? Por caridad me mostrá, que con la noche no atino. (v. 266-270)	

Les déplacements ne sauraient se réduire cependant à une simple façon de caractériser un personnage ou à une astuce dramaturgique pour l'introduire sur scène. Se déplacer, on l'a dit, est l'activité principale dans les *Farsas y églogas*. La situation dramatique, que l'on peut réduire souvent à l'état de la relation entre les personnages, est lisible sur l'axe horizontal de la distance. Toute modification de cette situation, toute

progression dans l'action dramatique, se traduisent par un déplacement du curseur sur cet axe. Ainsi la stratégie de séduction mise en œuvre de façon prioritaire par les personnages amoureux consiste à réduire la distance physique qui les sépare de l'être aimé. En contrepartie, la résistance des jeunes femmes aimées s'exprime par leur volonté de maintenir à tout prix une certaine distance bienséante, voire d'expulser leur interlocuteur de l'espace scénique. L'enjeu autour de la distance interpersonnelle débouche sur une négociation parfois mouvementée, dont voici un exemple type, tiré de la *Farsa de Bras Gil y Beringuella* :

BRAS GIL	Quiérote ya que me quieras
BERINGUELLA	¿Que te quiera? mas ¿de ueras?
BRAS GIL	¡Mia fé sí! si tú quieras.
BERINGUELLA	Anda de aquí. Más no esperes.
BRAS GIL	Pues dáca, dame vn filete.
BERINGUELLA	Ño te atreuas; anda vete. (v. 74-79)

Au « anda de aquí » lancé abruptement par la bergère et qui renvoie Bras hors de l'espace scénique, répond symétriquement le « pues dáca » (*da acá*) de ce dernier, qui tente au contraire d'amorcer un contact physique entre les deux interlocuteurs.

Cependant, une analyse des nombreux « tirté allá » et « anda vete » prononcés par les jeunes femmes met en cause cette symétrie. En effet, les références à la distance sont incomparablement plus nombreuses dans le discours des personnages féminins. Un échange antérieur entre Bras Gil et Beringuella est représentatif de ce déséquilibre :

BRAS GIL	Ño te quieras espantar de mí que tanto te quiero, que ¡juro a mí! que me muero con cariño, sin dudar.
BERINGUELLA	Anda, vete, vete, Bras, ño estés conmigo en rizonas; Tirté allá con tus barzones, ño me quieras tentar más. (v. 61-68)

Le mouvement de rapprochement de Bras n'apparaissait pas de façon explicite dans son discours, même s'il est aisément concevable que les avances des amoureux soient quasi systématiquement accompagnées d'un mouvement vers leurs interlocutrices. Par contre, la réaction de Beringuella est centrée de façon quasi-exclusive sur thème de la distance physique à respecter. Une réaction similaire est

observable dans certains échanges entre la Demoiselle et le Berger de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* :

PASTOR	Aýna ya dexayuos desso y atrauessá el ojo acá.
DONCELLA	Aparta'llá, no te hagas tan trabiesso. (v. 132-135).

L'ordre négatif, dans la réplique de la Demoiselle, met en évidence les gestes et les mouvements déplacés du Berger, dont le discours ne laissait rien paraître. Cette différence entre personnages masculins et féminins est due, bien sûr, au fait que ce sont les femmes qui ont un honneur « à perdre », et donc « à défendre ». Cependant, la résistance affichée par les personnages féminins n'est pas dépourvue d'ambiguïté. En effet, en réagissant uniquement à la gestuelle de leurs interlocuteurs, ces jeunes femmes évitent de réagir à leur discours, permettant, d'une certaine façon, que le dialogue se poursuive. Ainsi, les efforts pour contrôler la distance physique peuvent s'apparenter à une forme d'esquive pour ne pas répondre au fond de la question.

Dans un registre fort différent, les *farsas* semi-profanes jouent aussi sur l'axe de la distance pour traduire en termes dramaturgiques les mouvements d'acceptation ou de rejet que produit la Bonne Nouvelle envers les bergers. Dans l'*Auto del Nacimiento*, l'arrivée sur scène de Juan, porteur de cette Bonne Nouvelle, se fait par paliers successifs. Le messager fait son apparition au sommet d'une colline ou d'un rocher (la nature exacte du relief n'est pas précisée), s'inscrivant dans la dialectique traditionnelle qui oppose le haut sacré au bas profane ou païen. La descente vers ce bas païen, le rapprochement nécessaire avec les bergers, seront difficiles du fait de la hauteur :

JUAN	¡Auá !, que quiero saltar.
LLOREYNTE	No saltes.
JUAN	¡Miafé! ¡Sí quiero!
PASCUAL	No saltes qu'está muy alto. (v. 216-218)

Cet échange ouvre une séquence d'une trentaine de vers au cours de laquelle Juan tente sans succès de rejoindre les bergers, jusqu'à ce qu'on lui dévoile le chemin le plus aisé pour descendre. Le dispositif est remarquablement efficace sur le plan symbolique, soulignant les obstacles que la Bonne Nouvelle rencontre avant de s'imposer. Il est efficace de même sur le plan dramaturgique. Juan se rapproche

difficilement et progressivement des bergers païens aussi bien sur le plan physique que spirituel, entraînant une variation sensible dans l'état d'esprit de ces derniers. Ainsi, avant que le messenger n'entame sa descente, la communication semblait condamnée à l'échec :

JUAN	¡A, zagales, no juguéis !
	Mirá que os quiero dezir...
PASCUAL	Ño te queremos oír.
JUAN	Escucháme, assí os llogréys,
	y lluego jugar podréys.
LLOREYNTE	Anda, vete, mamaburras,
	dende ya, que nos aturras. (v. 199-205)

Une fois les trois interlocuteurs situés au même niveau, l'hostilité ne s'est pas totalement évanouie, mais les conditions sont là pour une transmission en bonne et du forme de la Bonne Nouvelle :

LLOREYNTE	¡Quán presto que as allegado !
	Ninguna cosa as tardado
	¿Qué quieres?
JUAN	Estó sin huelgo,
	que a duras penas resuelgo
PASCUAL	¡Anda, dílo, llazerado! (v. 247-251)

Paradoxalement, la situation est inversée dans l'*Égloga del Nacimiento*. Macario, représentant de l'univers chrétien, manque de se faire déborder par l'insolence des bergers païens. Ses efforts pour assurer une distance physique de sécurité le préservent :

MACARIO	O, pastor, ¿cómo te ygualas ?
	De ruindad te nascen alas.
BONIFACIO	Llegá, démosle sin duelo.
MACARIO	No lleguéys a mí, pastores. (v. 308-311)

L'efficacité symbolique du passage reste intacte, la distance et les obstacles qui séparent l'univers païen de l'univers chrétien sont parfaitement soulignés. Sur le plan dramaturgique, néanmoins, les séquences des deux *farsas* fonctionnent de façon radicalement opposée, l'une rapprochant les interlocuteurs et l'autre les séparant.

Les déplacements des personnages sur scènes sont donc loin de se réduire à un simple geste utilitaire, une contrainte inhérente au théâtre. Au contraire, ils affichent une diversité importante dans leurs fonctions dramaturgiques. La dernière de ces fonctions, rigoureusement identique dans toutes les pièces du recueil, qu'elles soient profanes, semi-profanes ou sacrées, consiste à clore de façon naturelle et élégante la représentation théâtrale. En effet, les caractéristiques d'une scène théâtrale, telle qu'elle apparaît sur les tréteaux du XVI^e siècle, excluent de toute évidence que l'on signale la fin d'une représentation par une chute de rideau, ou par une réduction progressive de l'éclairage. Toutes les pièces des *Farsas y églogas* se terminent ainsi par le départ des personnages de la scène, justifié de façon plus ou moins habile par l'intrigue dramatique. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, après les fiançailles des deux amoureux, les acteurs quittent la scène car la nuit tombe :

JUAN	Vamos d[e] aquí, que anochece.
BRAS GIL	Vámonos, que ya [e]scurece y aun el sol ya s[e] a encerrado. (v. 551-553)

Dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, le berger accède finalement à la requête des deux personnages nobles égarés dans la forêt et leur montre le chemin de sortie :

CABALLERO	Di. ¿Quiéresnos mostrar el camino por dó va ?
PASTOR	Sí, y aún quiero lleuantar vn cantar. (v. 518-521)

Dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, l'ensemble des personnages décide de partir vers le village (« el llugar ») pour annoncer publiquement les festivités liées au mariage de Pravos et Antona :

PASCUAL	Ño curés de rellatar lo que ya hu y se passó, y s[e] olvidó, son tañé hazia el llugar. Y haremos el desposorio público a todas las gentes; (v. 866-871)
---------	---

Les deux *farsas* semi-profanes finissent de façon identique, avec les bergers convertis qui décident de partir vers Bethléem pour contempler de leurs propres yeux le divin enfant qui vient de naître. Gil s'exclame ainsi, avant de clore l'*Égloga del Nacimiento* par un *villancico* :

GIL	Vamos sin detenimiento ver tan sancto nacimiento, pues que a todos es notorio. (v. 598-590)
-----	---

Enfin, l'*Auto de la Pasión* se termine lorsque Dionisio, qui s'est converti au début de la pièce, demande à ses interlocuteurs de l'amener au Saint Sépulcre, pour l'adorer :

DIONISIO	Muéstram[e] ora el monumento de aquel Dios de perfición, porque ya mi sentimiento me combate con tormento, y a muerto mi corazón. que me plaz.
MATEO	
DIONISIO	Pues no tardemos.
MATEO	Anda, que cerca está'quí. (v. 751-757)

VI. CONCLUSIONS

L'approche morphologique de la communication non verbale dans les *Farsas y églogas* a permis de l'appréhender dans toute sa diversité. En effet, la division préalable en cinq catégories amène à mettre l'accent sur les spécificités individuelles de chacune d'elles. Ainsi le corps, figure essentiellement métonymique et porteuse de sens généralement stables (le corps malade reste malade jusqu'à sa guérison en guise de dénouement, le corps du Christ ne peut que renvoyer tout au long de la pièce à la promesse de Rédemption), semble avoir peu en commun, dans son fonctionnement, avec les déplacements, figures par définition dynamiques, qui font fléchir les lignes de l'intrigue dramatique. L'attitude corporelle, avec toutes ses implications

psychologisantes et expressives, apparaît fort éloignée des gestes concrets des personnages visant à modifier l'environnement physique et humain immédiat.

Cependant, cette division en catégories, utile lorsqu'il s'agit de décrire un phénomène extensivement, a comme inconvénient de cacher leurs mécanismes communs. Elle peut s'avérer de surcroît passablement artificielle, les limites entre regard et expressions physiologiques, ou entre gestes et déplacement n'étant pas toujours évidentes à tracer. En effet, de nombreux types de gestes peuvent à l'occasion se combiner pour obtenir un certain effet. L'étude des combinaisons des gestes entre eux et des gestes avec d'autres éléments du théâtre s'impose donc, dans le cadre d'une analyse de la syntaxe de la communication non verbale.

CHAPITRE III

SYNTAXE DE LA COMMUNICATION NON VERBALE

En 1981, l'article « Problems of a semiology of theatrical gesture⁹⁶ » ouvre la voie à une approche syntaxique rigoureuse du geste. La première difficulté qu'expose le sémiologue consiste à identifier les unités pertinentes. En effet, la syntaxe est traditionnellement définie comme « la partie de la grammaire décrivant les règles par lesquelles se combinent en phrases les unités significatives⁹⁷ ». L'identification de ces « unités significatives » dans le domaine de la gestuelle passe dans un premier temps par isoler les gestes signifiants dans le flot ininterrompu de gestes désémantisés que produit l'acteur⁹⁸. Une fois ces gestes repérés, Pavis croit possible une analyse syntaxique pour rendre compte de l'organisation des gestes au théâtre :

Although it has been proven impossible to segment the set of gestures into recurrent units or patterns, some general features of code of a certain gestuality have nevertheless been established. This confirms for us the idea that only a globalizing and syntagmatic approach to gesture accounts for its organisation. Henceforth, let us place

⁹⁶ Pavis, 1981.

⁹⁷ *Dictionnaire de linguistique*, p. 468.

⁹⁸ Ce travail concerne peu notre étude : tout geste inscrit par le dramaturge dans le texte théâtral est par définition signifiant.

ourselves resolutely at the level of the structures of the set of gestures – *the syntax*, and beyond the minimal « gestural phrase », the rhetoric⁹⁹.

La « phrase gestuelle minimale », c'est-à-dire l'enchaînement à peine perceptible de micro-mouvements dans un geste complet dont on saisit distinctement le but ou la signification, ne peut être analysé à partir d'un matériel uniquement textuel. En effet, le texte désigne en général un geste complet dans son ensemble, sans en détailler les multiples phases constituantes. Au-delà « de cette phrase gestuelle minimale », véritable casse-tête pour l'analyse kinésique elle-même, la rhétorique gestuelle s'intéresse à des unités significatives d'ordre supérieur, et s'avère ainsi un terrain d'études plus productif. On peut décliner l'analyse de cette rhétorique gestuelle en trois axes qui seront successivement abordés. Une première partie sera ainsi consacrée aux enchaînements des gestes entre eux, de l'échange simple en deux temps à des phrases plus complexes, une deuxième partie plongera dans l'épineux problème de la relation entre geste et parole, et une troisième partie analysera les mécanismes de mise en valeur du geste.

I. L'ENCHAÎNEMENT GESTUEL

Dans un théâtre comme celui des *Farsas y églogas*, à la tonalité dans l'ensemble festive et carnavalesque, l'immobilité sur scène semble exclue. Une majorité écrasante des gestes qui sont produits ont une fonction essentiellement phatique : ils facilitent et dynamisent le dialogue, mais restent dans l'ensemble faiblement sémantisés. Parmi ce flot ininterrompu, certains gestes (*a fortiori* ceux qui sont signalés par le dramaturge dans le texte théâtral) peuvent accéder, par un mécanisme de sémantisation, à la catégorie de signe à part entière. Un geste sémantisé est combinable avec d'autres signes sur le même mode que les unités constitutives du discours verbal. L'enchaînement gestuel s'apparente ainsi à la combinaison des différentes parties d'un discours. Le discours théâtral étant essentiellement dialogal, l'enchaînement gestuel le

⁹⁹ « Bien qu'il se soit avéré impossible de segmenter l'enchaînement gestuel en unités ou schémas récurrents, quelques lignes générales du code d'une certaine gestuelle ont néanmoins été établies. Cela confirme notre idée que seule une approche globale et syntagmatique du geste rend compte de son organisation. Désormais, on se place résolument au niveau de la structure de l'enchaînement gestuel – *la syntaxe*, et au-delà de la "phrase gestuelle" minimale, de la rhétorique » (Pavis, 1981, p. 80).

plus récurrent est construit sur le modèle de l'échange à deux interventions, tel qu'il est décrit dans *Les interactions verbales*¹⁰⁰. À l'image de ce modèle canonique, cet échange gestuel minimal est composé d'un geste initiatif, immédiatement suivi d'un geste réactif. Il est parfaitement illustré par la paire composée d'un mouvement de rapprochement de la part d'un personnage amoureux et d'un mouvement d'éloignement de la part de la jeune fille convoitée, tel qu'on l'a déjà analysé¹⁰¹ dans cet échange de *La Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, où le Berger se montre un peu trop coquin dans sa stratégie de séduction de la jeune Demoiselle égarée dans les bois :

PASTOR	Aýna ya dexayuos desso y atrauessá el ojo acá.
DONCELLA	Aparta'llá, no te hagas tan trabiesso. (v. 132-135).

Ce type d'échange gestuel est caractéristique des séquences de requête amoureuse. Cependant, dans les séquences de *pullas*, on retrouve un type d'échange gestuel similaire avec un geste de rapprochement hostile suivi d'une esquive, ou d'un mouvement d'éloignement en guise de défense. En témoigne cet échange tiré de *l'Auto del Nacimiento*, où Bonifacio et Gil, après s'être moqués de l'ermite Macario et de ses prophéties sur l'arrivée du Messie, le menacent physiquement :

BONIFACIO	Llegá, démosle sin duelo.
MACARIO	No lleguéys a mí, pastores. (v. 310-311)

La même paire attaque/défense apparaît dans les *pullas* entre Bras et Juan Benito dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Le grand-père déshonoré, irrité par l'insolence qu'affiche le jeune éhonté, tente de le faire taire par des moyens autres que verbaux :

JUAN BENITO	¿Aún estáysme ende abrando?
	Asperá, asperá, asperá.
BRAS GIL	Cata que os tiréys allá, ño's vengáys acá llegando. (v. 374-377)

¹⁰⁰ Kerbrat-Orecchioni, 1998, pp. 236-250. Nous traiterons cette question du découpage en échanges du dialogue dans la troisième partie, consacrée au dialogue dramatique.

¹⁰¹ Voir ci-dessus, p. 144.

La comparaison entre l'échange appartenant à la requête amoureuse et les deux échanges appartenant aux *pullas* met en évidence les similitudes formelles entre ces deux types de séquence, renvoyant à la métaphore ovidienne qui fait de la requête d'amour un combat opposant l'art de l'attaque de l'amant et l'art de la défense de l'aimée. Dans tous les cas, néanmoins, les personnages en situation de défense expriment une certaine forme d'infériorité : infériorité de genre entre le Berger et la Demoiselle, infériorité de nombre entre Macario d'un côté, et Gil et Bonifacio de l'autre, et infériorité hiérarchique entre le vieux Juan Benito et le jeune Bras Gil. La défense, le geste réactif, apparaissent donc a priori comme l'apanage des personnages en situation d'infériorité.

Il arrive que ces personnages en situation d'infériorité refusent leur condition. La marque privilégiée de ce revirement est le refus de persister dans une attitude de défense réactive. Dans le domaine gestuel, cela se traduit logiquement par la suspension des différents mouvements d'esquive, ce qui ne peut que déboucher sur une confrontation physique. C'est, en règle générale, le moment où le personnage médiateur fait intrusion dans l'échange, aussi bien verbalement que physiquement. On se retrouve ainsi avec des échanges gestuels en trois temps, composés de deux mouvements successifs de rapprochement hostile de la part des personnages en conflit et d'un mouvement d'interposition de la part du personnage médiateur. Dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*, Pravos est ainsi obligé d'arrêter le Soldat, passablement énervé par les insolences de Pascual :

PASCUAL	¡Doy al diablo el panfarrón!
SOLDADO	¡O, mal grado, o despecho!
	O, derreniego y no creo;
	hago vascas y pateo
	¡O mal villano contrecho!
PRAVOS	Passo, passo, ya, señor,
	por mi amor,
	¿y tan presto os enojáys? (v. 539-546)

Le mouvement de rapprochement hostile du soldat n'est guère explicite dans son intervention. Au contraire, son affirmation auto-descriptive « hago vascas y pateo » semble indiquer une absence de déplacement, remplacé par une crise de colère sur place. Cependant, Pravos enchaîne par un « passo, passo » qui fait figure de marqueur gestuel rétrospectif. En effet, si le berger doit se forger un passage entre les deux

hommes qui s'affrontent, c'est bien parce que ces derniers sont sur le point d'en venir aux mains.

Dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, trois échanges gestuels en trois temps s'enchaînent. Le premier s'ouvre par une énième provocation du Berger, qui refuse l'esquive et affirme sa volonté d'encaisser les coups du Chevalier :

PASTOR	¡Oyste, asnejón! pues peygayuos a mi hato.
--------	---

Aquí da el cauallero de espaldarazos al pastor.

CAUALLERO	¡Y cómo! ¿Lengua tenéys?
DONCELLA	¡Sancta Brigida, Iesú! (v. 440-443)

Le mouvement hostile du Chevalier, et le refus de bouger du Berger sont indiscutables, le premier étant même indiqué par une didascalie explicite, qui signale les « espaldarazos » donnés par le Chevalier. Covarrubias définit *espaldarazo* comme « el golpe que se da con la espada en las espaldas de alguno sin desenvainarla; esto se suele hacer cuando el contrario se tiene en poco, o está sin espada para defenderse, y algunas veces aunque la traiga le dan (como dicen) con vaina y todo ». Il s'agit donc d'un geste très connoté, qui marque le mépris du Chevalier envers son adversaire.

Dans cet enchaînement gestuel, seul le troisième temps, c'est-à-dire le mouvement d'interposition de la Demoiselle reste pour l'instant douteux, son « ¡Sancta Brigida, Iesú » relevant davantage de la surprise que d'une vraie décision d'intervenir. Peut-être traduit-il même un mouvement de recul devant ce débordement de violence. La réplique lui permet néanmoins de s'introduire à nouveau dans un dialogue qu'elle avait abandonné quarante vers auparavant. Elle prépare ainsi son intervention gestuelle effective, qui arrive immédiatement après :

CAUALLERO	¿Y aún habláys?	
PASTOR		Pues ¿qué hu?
DONCELLA	Aparta'llá.	
PASTOR		Dexá llegue. (v. 446-447)

À l'inverse de ce qui se passe dans l'échange précédant, ici, les marqueurs gestuels sont absents des deux premières répliques, que l'on peut même imaginer prononcées par des acteurs immobiles. Cependant, les deux répliques suivantes agissent

comme des marqueurs rétrospectifs. Ainsi, le « *aparta'llá* » de la Demoiselle indique ses efforts pour séparer les deux prétendants (ou plutôt pour repousser l'un d'entre eux, le tutoiement étant réservé au Berger) et le « *dexá que llegue* » du Berger implique nécessairement un mouvement de rapprochement hostile de la part du Chevalier.

Enfin, un troisième échange en trois temps est construit sur le même modèle, et marque le succès de la Demoiselle dans ses efforts pour briser la spirale de la violence, succès redevable à un changement dans la stratégie discursive (elle affiche une certaine complicité avec le Berger qu'elle appelle « *hermano* ») plus qu'à sa stratégie gestuelle :

PASTOR	Y aún habro.	
CAUALLERO		Pues esperá.
DONCELLA	Apart'allá.	
	Vete en paz agora hermano. (v. 447-449)	

Outre les échanges gestuels en deux et en trois interventions, dont nous avons donné ici quelques exemples représentatifs, certains passages rares des *Farsas y églogas* mettent en scène des séquences plus complexes d'enchaînements gestuels. Nous avons analysé dans le chapitre précédent la séquence de l'échange mutuel de cadeaux¹⁰² et la séquence de l'exhibition des armes¹⁰³. Leur complexité s'avère néanmoins limitée. En effet, à l'image des séquences verbales, les séquences gestuelles peuvent être décomposées en unités d'ordre inférieur, autrement dit, en échanges. Ainsi, la séquence de l'échange de cadeaux dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* peut être décomposée en deux échanges ternaires parfaitement symétriques. Le premier échange correspond au schéma suivant :

¹⁰² Voir ci-dessus p. 130.

¹⁰³ Voir ci-dessus p. 132.

- ┌ Bras offre son cadeau : intervention initiative.
- ┌ Beringuella accepte le cadeau : intervention réactive.
- ┌ Beringuella essaie le cadeau : intervention évaluative¹⁰⁴.

Le geste qui consiste à essayer le cadeau a effectivement comme fonction de clore l'échange et de porter un jugement. Les répliques qui l'accompagnent en témoignent, soulignent le lien qui existe entre le fait de porter sur soi un cadeau et l'estime qu'on affiche pour celui qui l'a offert :

BRAS GIL	Ño se puede mejorar
BERINGUELLA	Cierto, cierto, sin dudar; nunca vi tales llabores.
BRAS GIL	Pues tráela por mis amores sí me quieres bien amar.
BERINGUELLA	Que me praz de la traer de buena miente por ti. (v. 173-179)

La séquence se poursuit ensuite par un échange gestuel symétrique, qui correspond, on l'aura deviné, au schéma suivant :

- ┌ Beringuella offre son cadeau : intervention initiative.
- ┌ Bras accepte le cadeau : intervention réactive.
- ┌ Bras apprécie la valeur du cadeau : intervention évaluative.

Organisée de façon radicalement différente, la séquence mettant en scène l'exhibition de l'attirail du soldat dans la *Farsa de Pravos y el Soldado* peut être décomposée en sept échanges gestuels similaires, un pour chaque élément de l'attirail. Les sept échanges sont tous construits sur le modèle :

¹⁰⁴ On reconnaît ici le schéma canonique de l'échange verbal en trois temps, tel qu'il est décrit dans *Les interactions verbales*, l'exemple choisi pour l'illustrer étant le suivant :

L.1- « Où cours-tu comme ça ? » : intervention initiative

L. 2- « Au cinéma ! » : intervention réactive

L. 1- « Ah, au ciné ! » : intervention évaluative.

Kerbrat-Orecchioni précise que le terme évaluatif « ne doit pas être ici pris dans son sens usuel : il désigne simplement le troisième temps de l'échange, par lequel L1 clôt cet échange qu'il a lui-même ouvert, en signalant à L2 qu'il a bien enregistré son intervention réactive, et qu'il la juge satisfaisante » (Kerbrat-Orecchioni, 1998, p. 236).

- └ Pravos ou Pascual montrent un des éléments de l'attirail porté par le soldat : intervention initiative.
- └ Le Soldat exhibe ce dernier élément : intervention réactive.

Il s'agit donc de simples échanges binaires, enchaînés les uns après les autres en toute simplicité. L'intervention évaluative, quand elle existe, reste strictement verbale, à l'instar de ce dernier commentaire de Pascual :

PASCUAL	¿Y esta cuchilla derecha ?
SOLDADO	Espada es con que matamos a los con que peleamos.
PASCUAL	¡Juri a mí! mucho está herguecha. (v. 590-593)

L'intervention réactive elle-même, on le voit avec ce dernier exemple, semble relever davantage du domaine du verbal que de celui du gestuel. En effet, rien n'oblige le soldat à accompagner ses explications d'un geste ostentatoire, d'une exhibition de l'épée en question. Il apparaît donc difficile de séparer l'analyse de la combinaison des gestes entre eux de la combinaison des gestes avec la parole, les deux étant profondément liés. Un échange peut être constitué ainsi d'une intervention initiative gestuelle, suivie d'une intervention verbale. Lorsque la parole est défailante, ou plutôt, potentiellement inintelligible de par la distance culturelle qui nous sépare des *Farsas y églogas*, l'enchaînement gestuel sera très difficile à lire. C'est le cas d'une troisième séquence gestuelle complexe, dans l'*Auto del Nacimiento*. Les bergers Lloreyn te y Pascual décident de jouer à la « chueca », jeu de balle que le DRAE définit ainsi : « Juego que se hace poniéndose los jugadores unos enfrente de otros en dos bandas iguales, procurando cada uno que la chueca, impelida con palos por los contrarios, no pase la raya que señala su término ». Le jeu est suffisamment archaïque aujourd'hui pour que Canellada se sente obligée de rajouter une note explicative. Les répliques échangées par les joueurs avant et pendant le jeu nous apparaissent, en conséquence, obscures :

PASCUAL	¿Quieres jugar a la chueca ?
LLOREYNTE	Sí.
PASCUAL	Comiéntate ahorrar.
LLOREYNTE	Pues ¿dó la iremos (a) buscar?
PASCUAL	N'os penséys de os escusar, don zagalote, hel'aquí.

LLOREYNTE	Pues vaya vn marauedí, que aún t'endiendo ganar.
PASCUAL	¿quíeresme la mano dar?
LLOREYNTE	No.
PASCUAL	¿Pues quieres pan, o vino? y el de abaxo haga el pino.
LLOREYNTE	Pan.
PASCUAL	¿Yo tengo de pinar? ¡Moler, moler y rauiar!
LLOREYNTE	Ora pina, pina ya.
PASCUAL	Pino.
Lloreynnte	Sea bienvenido.
Pascual	¡Párate a tuyas, hodido!
Lloreynnte	Mas ¡apártate tú alla! (v. 178-193)

Les premières répliques semblent consacrées à assurer les conditions matérielles du jeu. Pascual commence ainsi par demander à Lloreynnte d'enlever quelques habits (« comiençate ahorrar »), dans le but vraisemblable de lui permettre une plus grande liberté de gestes. Il est ensuite question de trouver quelque chose, probablement la « chueca » (le pronom « la » dans « ¿dó la iremos a buscar? » ne peut renvoyer, dans les répliques antérieur, qu'à ce nom commun), c'est-à-dire la balle qui va servir à jouer (Covarrubias donne, en effet, comme premier sens du terme, « una bolita pequeña con que los labradores suelen jugar en los ejidos », balle qui par glissement métonymique a donné son nom au jeu). Pascual semble insinuer que son partenaire n'affiche pas une grande coopération dans cette série de préparatifs (« N'os penséys de os escusar ») et finit par trouver une balle qui fera l'affaire (« hel'aquí »). Les échanges suivants sont plus difficiles à interpréter. L'enjeu tourne autour de la désignation de celui qui devra « pinar », c'est-à-dire celui qui devra tracer les limites spatiales du jeu, et en particulier les cages. La *pina*, employée ici au masculin, est définie en effet par Covarrubias comme « un mojón redondo y levantado que se remata en punta. Cerca de los labradores, cuando juegan a la chueca, son como puerta para salir y entrar por las dos pinas ». La désignation se fait par un jeu qui implique les mains (« ¿quíeresme la mano dar? ») et la parole (« pues quieres pan, o vino? »), mais dont les règles exactes nous échappent. Nous ne disposons pas d'éléments suffisants pour comprendre la référence, inévitablement gestuelle, à celui d'en dessous (« el de abaxo haga el pino »). En tout cas, la tâche tombera sur Pascual, qui s'exécutera (« pino »), non sans quelques protestations préalables (« ¡Moler, moler y rauiar! »). Une fois ces préparatifs terminés, les deux dernières répliques semblent mettre en scène les deux bergers en train de jouer et de se pousser l'un l'autre pour l'emporter.

La séquence du jeu de la *chueca* s'appuie ainsi sur un long enchaînement gestuel et verbal, le jeu ne pouvant être mené sans les codes linguistiques qui l'accompagnent, comme ces mots que l'on prononce pour désigner celui qui devra « pinar ». Davantage encore que les autres phrases gestuelles analysées, cette séquence démontre donc l'impossibilité de dissocier geste et parole.

II. L'ARTICULATION DU GESTE AVEC LA PAROLE

En abordant le chapitre de l'interaction entre les domaines gestuel et verbal, Pavis commence par évoquer l'énorme difficulté de la tâche :

If things are already fairly complicated when one examines a gesture alone in order to find its mode of signification and of codification, they become almost hopeless when speech is allowed to intervene and its articulation with the gesture is examined¹⁰⁵.

D'après le critique, il serait donc impossible d'établir les mécanismes par lesquels geste et paroles interagissent pour produire du sens dans le discours théâtral. Les raisons invoquées sont notamment les caractéristiques trop différentes des deux modes de communication, avec d'un côté l'iconicité du signe gestuel et de l'autre l'arbitraire du signe linguistique. S'il semble impossible, dans l'état actuel des connaissances, d'analyser de façon systématique le rapport entre les deux, on peut néanmoins mettre en relief certains effets de sens occasionnels, jouant un rôle important dans des passages donnés. Dans le *Langage dramatique*¹⁰⁶, Larthomas consacre une partie très importante de son chapitre sur les gestes à illustrer ces effets de sens, classés d'après la fonction du geste par rapport à la parole, qui peut être de prolongement, de remplacement ou d'accompagnement.

Le *geste de prolongement* complète une réplique ou une phrase que le locuteur laisse inachevée. Il remplace le plus souvent un élément grammatical ou une

¹⁰⁵ « Si la situation est déjà suffisamment compliquée lorsqu'on examine un geste isolé, afin de mettre en évidence son mode de signification et de codification, cela devient presque sans espoir lorsqu'on permet que la parole intervienne et que l'on analyse son articulation avec le geste » (Pavis, 1981, p. 84).

¹⁰⁶ Larthomas, 1980.

proposition. Il est donc, par convention, marqué par les trois points de suspension¹⁰⁷. Néanmoins, l'extrême rareté des didascalies explicites dans les *Farsas y églogas* ne permet pas de saisir avec exactitude la nature du geste qui se cache derrière ces trois points. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, la colère de Juan Benito s'abat sur sa petite-fille qu'il vient de surprendre en compagnie du jeune berger :

JUAN BENITO	Verá la cara de cabra rabiseca y sobollona, la cachinegra y putona y no echa de sí habra... (v. 273-277)
-------------	---

La phrase est grammaticalement inachevée, dépourvue du complément d'objet direct du verbe « verá ». On ignore donc ce qu'est supposée voir la jeune fille terrorisée. Il est cependant fort probable que Juan Benito évoque par un geste menaçant en direction de sa petite-fille l'ampleur de la réprimande à venir.

L'échange de *pullas* étant le domaine par excellence de la menace, on trouve un emploi similaire des points de suspension dans cet échange de l'*Égloga del Nacimiento* où Gil, excédé par les vantardises de Bonifacio, tente de le déstabiliser :

GIL	¡Quita allá!	
BONIFACIO		Mas ¡tirte allá!
GIL	¿Qué queréys?	
BONIFACIO		Mas ¿qué queréys?
GIL	Juro a san Hedro, quiçá...	
BONIFACIO	¿Qué quiçá? (v. 81-84)	

Le ton qui monte entre les deux bergers permet d'attribuer au jurement inachevé de Gil un contenu menaçant, probablement accompagné d'un geste retenu. Dans les deux exemples, l'emploi d'un geste de prolongement présente plusieurs avantages. Laisser une phrase inachevée permet de doter l'échange d'un rythme rapide qui sied au ton tendu de la séquence. Les répliques se terminent sur l'intonation montante caractéristique des énoncés non finis. Le locuteur peut ainsi interrompre son énoncé dans sa phase explosive, au moment où il véhicule la charge violente la plus importante. Les points de suspension permettent aussi de ne pas verbaliser la menace. L'effet est

¹⁰⁷ L'édition originale de 1514 ne comportait que de très rares signes de ponctuation, et pas de points de suspension. Notre analyse reste néanmoins valide dans la mesure où, dans son édition, Canellada n'a rajouté des points de suspension qu'aux phrases syntaxiquement inachevées, et donc acceptant un geste de prolongement.

d'autant plus important que la menace non verbalisée reste flottante, implicite, et ne peut donc être maîtrisée par les paroles, c'est-à-dire par l'entendement humain. Certes, dans les deux exemples, les gestes de prolongement menaçants ne sont pas à réalisation impérative. Mais il est certain qu'ils peuvent s'avérer très utiles pour souligner ces effets recherchés par le dramaturge et compenser l'incomplétude grammaticale de ces énoncés amputés de leurs compléments d'objet direct.

Dans un autre registre, on peut imaginer un geste de prolongements dans cet échange de la *Farsa de Pravos y el soldado*. Alors que le Soldat tente de faire accoucher Pravos de son histoire, ce dernier ne réussit pas à trouver ses mots :

PRAVOS	¡Miafé! Ya yo, yo ya, ya...
SOLDADO	Quítate dessa porfía
	y terroría.
	Cata que te matará. (v. 237-240)

Derrière le « terroría » du Soldat, qui signifie d'après le DRAE « amenaza terrorífica », on lit la terreur qu'inspire l'amour au berger et, peut-être, des tremblements qui auraient empêché Pravos de terminer sa phrase, ou plutôt son amorce de phrase de la réplique antérieure. De toute évidence, ce geste n'est pas volontaire de la part de Pravos. Il présente néanmoins les mêmes caractéristiques que les autres gestes de prolongement, venant compléter un énoncé que le locuteur a laissé inachevé. Le principal intérêt du geste est la caractérisation du personnage amoureux, incapable de maîtriser son discours ni son corps, et ne pouvant que subir les effets de sa passion sans avoir d'emprise sur elle. En outre, le geste de prolongement permet de ne pas verbaliser son mal, signifiant par là l'indicible amoureux, ou du moins, la difficulté à parler d'amour¹⁰⁸. Cette non-verbalisation est, du point de vue dramaturgique, génératrice d'expectative chez le spectateur, autrement dit, de suspense. Un même geste est ainsi employé à des fins multiples, montrant l'habileté de Lucas Fernández à exploiter les potentialités du genre dramatique.

Le geste de remplacement indique, toujours d'après la typologie de Larthomas, « qu'à un moment donné un personnage donné choisit de répondre uniquement par gestes¹⁰⁹ ». Le critique remarque qu'il s'agit d'un geste rare au théâtre, car les

¹⁰⁸ Cette difficulté s'accompagne paradoxalement chez les personnages amoureux d'un besoin impérieux de communiquer leur mal, ce qui produit ce mouvement dialectique incessant entre envie et impossibilité de parler, caractéristique des *farsas* profanes de Lucas Fernández.

¹⁰⁹ Larthomas, 1980, p. 90.

caractéristiques physiques de réception de l'œuvre dramatique font que le geste peut passer inaperçu du public. La remarque s'avère particulièrement pertinente en ce qui concerne les *Farsas y églogas*. En effet, dans tout le recueil on ne relève qu'un seul geste de remplacement. Il s'agit des coups que porte le Chevalier au Berger dans la *Farsa de una doncella, un pastor, y un caballero* :

PASTOR ¡Oyste asnejón!
pues peygayuos a mi ható. (v. 440-441)

Aquí da el caballero de espaldarazos al pastor.

Si le Chevalier décide ici de « répondre uniquement par gestes », c'est parce qu'à ce stade du conflit qui l'oppose au Berger, la communication verbale est devenue impossible. La violence physique apparaît naturellement comme le dernier palier d'un affrontement. L'impossibilité de franchir un pas supplémentaire dans la spirale de la confrontation déclenche nécessairement le dénouement du conflit, ce qui se traduit par l'apparition d'un personnage de médiateur.

Dans la dynamique des échanges, un geste de remplacement fait figure de réplique à part entière. Les coups du Chevalier sont une intervention réactive à la provocation du Berger « pues peygayuos a mi hato ». Le personnage qui produit le geste choisit de réagir exclusivement sur le plan non verbal. Il semble donc que les gestes de remplacement soient marqués en priorité par des didascalies explicites, car l'auteur du geste n'est pas censé produire en même temps un discours véhiculant des didascalies implicites. La rareté des didascalies explicites dans les *Farsas y églogas* serait ainsi un motif supplémentaire pour expliquer la quasi-absence de ce type de geste dans l'ensemble de l'œuvre.

Dernière catégorie dans la typologie de Larthomas, les *gestes d'accompagnement* sont les plus fréquents au théâtre en général et chez Lucas Fernández en particulier. Parole et geste sont produits de façon parallèle, plus ou moins simultanément. On peut observer des formes de subordination très différentes entre les deux. Le geste peut venir illustrer simplement les énoncés produits. Les gestes déictiques sont entièrement dévolus à cette fonction. Ainsi, lorsque dans la *Farsa de Pravos y el soldado* les deux bergers soumettent le Soldat à un interrogatoire sur son attirail militaire, leurs questions comme « Pues esta armadija, ¿qué es? » (v. 580) ou notamment « ¿Y aquessotro? » (v. 584) s'accompagnent nécessairement des gestes de la

main dont la fonction principale est d'ancrer le discours dans la situation d'énonciation, et de lever toute ambiguïté sur les référents de « esta » ou « aquessotro ». Ces gestes restent faiblement sémantisés, et complètement subordonnés à l'énoncé verbal qui véhicule à lui tout seul la quasi-totalité du contenu sémantique de la réplique.

Le rapport peut être complètement inversé, et la parole s'avérer subordonnée au geste. Dans ces cas-là, l'énoncé verbal ne fait qu'illustrer le geste, le mettre en relief pour que le spectateur le remarque mieux. L'effet peut sembler quelque peu redondant, comme dans ce passage de l'*introito* de la *Farsa de Pravos y el soldado* :

Aquí se sienta el Pastor en el suelo y dize las siguientes coplas :

PASTOR	Quiérome aquí rellanar, por perllotrar bien mi pena. (v. 71-72)
--------	--

La parole en effet ne fait que répéter ce que le spectateur a déjà perçu avec sa vue. Elle a une valeur explicative, elle fournit des informations supplémentaires sur les motivations d'une action que le geste par lui-même ne peut apporter. Elle vient compléter le geste, qui, dans une certaine mesure, pourrait se passer de ce surplus informatif.

Il arrive cependant que la parole apparaisse, du point de vue syntaxique, sous cette forme subordonnée ou explicative, et n'en demeure pas moins indispensable pour faire exister le geste. En effet, de nombreux gestes ne sont pas visibles par le spectateur, et, dans les cas les plus extrêmes, ne peuvent même pas être effectués par l'acteur. Ainsi, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, la jeune bergère doit adopter une expression physiologique traduisant le bonheur pudique¹¹⁰, qui inclut des gestes difficiles à réaliser et à percevoir comme bouger les yeux, sourire silencieusement et surtout rougir. Cette difficulté va être surmontée par le discours descriptif que produisent les autres personnages :

MIGUEL TURRA	Toda está recrestellada.
OLALLA	Verá, el ojo le guindea ¹¹¹ .
MIGUEL TURRA	No ay quien la habre ya ni vea.
OLALLA	Sonríese de callada.
BERINGUELLA	No me querás vergoñar. (v. 566-570)

¹¹⁰ Voir ci-dessus, p. 120.

¹¹¹ D'après le glossaire de Canellada, « el ojo le guindea » signifie « el ojo, se le sube, se le tuerce, está nerviosa ».

Larthomas désigne ce procédé sous le nom de « valeur compensatoire » du texte. Par convention, le spectateur accepte que Beringuella cligne nerveusement les yeux et rougisse, le texte exprimant « ce que l'acteur lui-même ne peut physiquement exprimer, ou ce que le spectateur voit mal ou ne voit pas¹¹² ». Le procédé est tout particulièrement employé dans les *Farsas y églogas* lors des énumérations des symptômes de la maladie d'amour. Car s'il est possible d'exagérer certaines réactions corporelles de la maladie et notamment les tremblements, au point de les rendre visibles (et comiques) au spectateur, il semble difficilement concevable que l'acteur commande la vitesse de son pouls, la température de son sang ou le hérisssement de ses cheveux, comme dans cette belle tirade du Berger dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* :

PASTOR

Si no, ved, tentadme aquí
quánto el corazón me llate
 y me combate,
 desde denantes, que os vi.
 [...]
 la ygaja se me desmuele;
refríaseme la sangre;
respellúncaseme el pelo;
 con gran duelo
 me toma frío y callambre.

La « valeur compensatoire » du texte prend ici une forme inattendue et astucieuse : par l'impératif « tentadme aquí », Lucas Fernández fait que le personnage interlocuteur (la Demoiselle, en l'occurrence) serve indirectement de relais et de témoin à ces battements de cœur que le spectateur ne peut percevoir. Pris à témoin, l'interlocuteur sert donc d'amplificateur.

Il arrive enfin que le geste et la parole n'entretiennent aucune relation de subordination. Ils sont alors parfaitement indissociables, intimement liés pour produire une seule action, dotée d'un seul sens. Les gestes rituels et les paroles qui les accompagnent obligatoirement en sont l'illustration la plus aboutie. Dans les *Farsas y églogas*, et notamment dans les pièces sacrées et semi-profanes, les personnages traduisent leur conversion, ou leur repentir, par des prières aux paroles et aux gestes bien codifiés. Ainsi, l'*Égloga del Nacimiento*, met en scène l'acceptation de la Bonne

¹¹² Larthomas, 1980, p. 96.

Nouvelle, qui arrive au milieu d'une récitation en latin qu'avait entamée l'ermite Macario¹¹³ :

MACARIO Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de celis
et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine.

Aquí se han de fincar de rodillas todos quatro y cantar en canto de órgano:

Et homo factum est; et homo factum est; et homo factum est. (p. 181)

La simultanéité et l'indissociabilité du geste et de la parole sont explicitement soulignées par la didascalie. Il ne suffit pas de dire sa dévotion : il faut encore la traduire par une série de gestes liturgiques. Il n'est donc pas étonnant de retrouver une séquence fort semblable dans l'*Auto del Nacimiento*. Face à la Bonne Nouvelle qu'apporte Juan, Lloreynte et Pascual, d'abord sceptiques, puis passablement curieux, s'avèrent après leur conversion parfaitement familiers de la liturgie chrétienne :

JUAN	Hinquemos con deuoción.
LLOREYNTE	Él es Dios.
JUAN	Y Dios y Hombre.
PASCUAL	Grolifiquemos su nombre. ¡Sus! Todos con atención hagámosle oración. O, Señor, tu señorança y tu terrible alabança me quiera dar saluación, después grorificación. (v. 406-414)

La didascalie est ici implicite, mais n'en demeure pas moins à réalisation impérative. La conversion des deux bergers païens s'accompagne d'un certain degré de

¹¹³ Toutes les éditions consultées attribuent cette réplique à Gil, respectant ainsi scrupuleusement l'édition originale de 1514. Le passage néanmoins ne fait sens que s'il est attribué à Macario, en réponse à la question de Gil sur la finalité de l'arrivée du Messie. Nous proposons donc d'apporter cette correction à l'édition de Canellada :

GIL	¿A qué quijo Dios baxar a aqueste mundo a encarnar? Desto no sabréys vos jota.
MACARIO	Qui propter nos homines [...] ¿Tiénesme agora entendido?

Si l'on peut à la rigueur imaginer que la partie en latin soit chantée par un chœur, le « tiénesme agora entendido » ne peut en aucun cas être attribué à Gil, et démontre que ce qui précède est une réponse à sa question.

ritualisation qui implique nécessairement, dans la tradition chrétienne, des gestes codifiés.

Des gestes similaires apparaissent à trois occasions dans l'*Auto de la Pasión*, seule pièce où la thématique religieuse est omniprésente. Les trois prières à genoux sont liées au dévoilement sur scène d'un objet de culte évoquant la figure absente du Christ. La première est sans doute la plus intéressante de par la didascalie explicite qui l'introduit :

Aquí se ha de mostrar vn eccehomo de improuisso para prouocar la gente a deuoción, así como le mostró PILATOS a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas, cantando a quatro boces: Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo.

Dans le déroulement chronologique du récit de la Passion, le dévoilement de l'Ecce Homo intervient logiquement pendant le passage qui fait référence à la présentation du Christ à la foule par Pilate. La génuflexion des quatre acteurs, qui semble entraîner celle de l'ensemble du public (« para prouocar la gente a deuoción ») apparaît comme le double inversé de la haine qu'avait exprimée la foule de Jérusalem à ce moment-là. Les personnages sur scène, et en particulier Saint Pierre, absents pendant les épreuves endurées par le Christ, commencent ainsi à se racheter, et au-delà de leur propre personne, c'est l'humanité entière qui expie ses fautes.

Les deux prières suivantes sont construites sur le même mode. La deuxième souligne le point culminant du récit de la Passion, c'est-à-dire l'évocation de la mise en croix, qui s'accompagne de l'apparition sur scène d'une croix taillée :

Aquí se ha de demostrar o descubrir vna cruz repente a desora, la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas, cantando en canto de órgano:

O crux aue spes vnica
hoc passionis tempore
Auge pijs [sic] iusticiam:
reysque dona veniam.

L'héritage paraliturgique du premier théâtre castillan est évident dans ce passage, mais le dramaturge s'en écarte savamment en jouant sur les effets provoqués par le voilement et le dévoilement de la croix, que la génuflexion des acteurs met en valeur.

La troisième gémuflexion n'est pas accompagnée d'une prière mais d'un *villancico*, chanté en guise de conclusion devant le Saint Sépulcre où les personnages sont allés se recueillir. Le geste octroie à cette fin une solennité particulière, qui sied parfaitement à la tonalité dévote générale de l'œuvre :

Aquí se han de hincar de rodillas los recitadores delante del monumento cantando esta canción y villancico en canto de órgano.

Ces trois exemples tirés de l'*Auto de la Pasión* sont significatifs de la façon dont le geste peut venir mettre en valeur des moments clés dans l'action dramatique¹¹⁴. Symétriquement, il arrive aussi que la parole soit employée pour souligner un geste.

III. LA MISE EN VALEUR DU GESTE PAR LE DISCOURS

Les didascalies implicites, en particulier lorsqu'elles renvoient à des gestes d'accompagnement, semblent être affectées d'une certaine redondance. Le geste produit par l'acteur est doublé d'un énoncé à faible valeur informative, qui sert, nous l'avons vu, à le mettre en valeur, à le distinguer comme geste significatif au milieu d'un flot gestuel faiblement sémantisé. L'exemple de Pravos s'allongeant lors de son *introito*, commenté ci-dessus, illustre bien ce mécanisme d'écriture dramatique.

Exceptionnellement, cette mise en valeur d'un geste par le discours peut s'étendre sur une durée bien plus longue qu'une simple didascalie implicite. Dans les *Farsas y églogas*, on trouve deux séquences dont le but principal est de préparer soigneusement le geste qui en constitue le point culminant. La première est l'échange de *pullas* entre le Berger et la Chevalier dans la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero*. Revenons sur cette séquence, bien plus courte que les échanges de *pullas* des autres pièces. Elle est caractérisée par sa structure ascendante, qui met en scène un conflit se déplaçant très rapidement du conflit territorial au conflit narcissique pour, finalement, déboucher sur la violence physique. Les tentatives d'expulser son

¹¹⁴ Certes, deux des trois gémuflexions ponctuent des moments forts de ce qui est plutôt un récit narratif que de l'action dramatique à proprement parler, mais par la série de jeux de scène que l'on a évoquée Lucas Fernández réussit à doter ces passages d'une singulière puissance dramatique.

interlocuteur de l'espace scénique et de l'espace verbal précèdent ainsi les agressions visant à déstabiliser son ego, pour finir sur les menaces d'ordre physique :

CABALLERO	¡Pues sabéys si os arrebató! don bobazo bobarrón.
PASTOR	¡Oyste, asnejón!, pues peygayuos a mi hato. (v. 438-441)

Aquí da el cauallero de espaldarazos al pastor.

Le passage obligé de l'échange de menaces est significativement court en comparaison avec les autres séquences de *pullas*, où les bergers rivalisent longtemps en ingéniosité pour trouver la menace la plus originale et efficace. En opposition à celles-ci, l'échange de *pullas* qui nous occupe se construit donc sur ce que Larthomas appelle le *ramassement des effets*, qui vise à mettre en valeur la clé de voûte de l'édifice dramatique, autrement dit, le coup asséné par le Chevalier. La menace n'est plus une démonstration de compétence dans l'art du combat dialectique, elle ne sert qu'à rendre acceptable pour le spectateur l'éventualité du contact physique. La deuxième spécificité du passage est, en effet, la réalisation effective de la menace, ce qui ne saurait être le cas des fanfaronnades longuement exprimées par les bergers des autres pièces. La sanction appliquée par le Chevalier est donc unique à double titre dans les *Farsas y églogas*. Elle souligne ainsi ce qu'il y a d'inacceptable pour les spectateurs de l'époque dans l'insolence du Berger. L'ordre social menacé par les aspirations amoureuses que nourrit ce personnage de rang inférieur est rétabli *in fine* par le coup réparateur du Chevalier. L'insolence paysanne, indispensable pour doter les pièces de sa tonalité carnavalesque, n'est tolérable que lorsqu'elle ne met pas en danger l'idéologie dominante, qu'elle soit d'ordre religieux ou social.

La deuxième séquence ainsi structurée sert d'introduction à Juan dans la *l'Auto del Nacimiento*. Le personnage porteur de la Bonne Nouvelle apparaît sur scène en hauteur, perché sur un élément du décor dont le texte ne précise pas la nature mais qui lui permet de se situer sur un plan élevé par rapport aux bergers sur scène¹¹⁵. La descente de Juan va s'étaler sur une vingtaine de répliques où le berger annoncera jusqu'à quatre fois son intention de sauter, malgré les avertissements de ses interlocuteurs : « ¡Auá!, que quiero saltar. » (v. 216), « Recogéme allá, que salto »

¹¹⁵ Voir ci-dessus, p. 144.

(v. 219), « Recojéme allá en los braços, / y verés qué salto do » (v. 228-229), « Pues yo quiérome arrojar » (v. 231). Nous avons analysé ci-dessus la signification symbolique de cette descente du haut chrétien vers le bas profane. Il importe ici de souligner la préparation méticuleuse et l'étirement dans le temps du mouvement, annoncé quatre fois, pour que ce saut de Juan ne disparaisse pas dans un flot gestuel désémantisé et que sa valeur allégorique soit parfaitement saisie par le spectateur. La parole, l'effet d'annonce verbale deviennent ainsi indispensables pour que ce geste qui, à lui seul, pourrait résumer l'intrigue entière de la *farsa*, développe tout son potentiel symbolique.

L'analyse syntaxique de la communication non verbale, s'intéressant aux façons dont sont combinées dans les *Farsas y églogas* les unités gestuelles entre elles, ainsi qu'avec les unités verbales, a permis de souligner l'existence d'une véritable rhétorique du geste chez Lucas Fernández. Chez lui, le geste s'intègre parfaitement à l'écriture et participe à la construction des effets dramatiques. Nous avons ici évoqué, certes de façon non structurée et tangentielle, car subordonnée à l'analyse syntaxique, plusieurs fonctions adoptées par le geste : son importance, par exemple, dans la construction des échanges, où il lui arrive d'accéder au statut d'intervention à part entière ; son rôle dans la compréhension du non-dit, où il permet de faire passer du côté de l'implicite les menaces des bergers par des gestes de prolongement ; sa participation, enfin, dans l'élaboration symbolique de certains passages, en particulier dans la construction de l'opposition bas / haut. Après ce bilan très rapide, il apparaît que le geste, outre ses multiples formes (regards, expressions, gestes, déplacements, etc.) et ses différentes combinaisons possibles, affiche aussi un large éventail de fonctions sur lesquelles on va à présent se pencher.

CHAPITRE IV

FONCTIONS DE LA COMMUNICATION NON VERBALE

Après avoir tenté en vain d'établir un système de codification gestuelle cohérent et applicable, Patrice Pavis, à la fin de son article « Problèmes of a semiology of theatrical gesture », fait un constat d'échec :

Having begun with our hope of « finally settling » the question of gesture and its codification, we nevertheless have to accept that no description is suitable for reading gestuality, and even for grasping with some precision its structural organization¹¹⁶.

Moins ambitieux que le sémiologue français, nous avons tenté dans notre précédente partie de dégager quelques pistes qui permettent d'appréhender un tant soit peu l'organisation structurelle du geste, sans prétendre aboutir pour autant à une codification systématique. Son échec à codifier strictement le geste amène Pavis à ouvrir dans sa conclusion d'autres éventuelles méthodes d'analyse qui s'éloignent d'une approche qu'il perçoit finalement comme trop formaliste. Il propose alors de s'intéresser aux motivations idéologiques et esthétiques qui commandent la gestuelle théâtrale :

¹¹⁶ « Ayant commencé par une volonté de régler enfin la question du geste et de sa codification, nous devons néanmoins accepter qu'aucune description n'est valable pour lire la gestuelle, et même pour appréhender avec quelque précision son organisation structurelle » (Pavis, 1981, p. 90).

A more intuitive approach would allow us to discover the ideological and aesthetic motivation of every gesture, to recognize what it refers to in the social universe, to reveal the artistic procedures of exaggeration, stylisation, distancing¹¹⁷.

Cette piste d'analyse n'est pas exploitée dans son article. Pavis ne nous fournit aucun exemple des différentes motivations auxquelles il devait penser en écrivant ces lignes. Nous tentons, dans cette partie, de développer l'ébauche du programme suggéré par Pavis, non pas en nous appuyant sur le terme assez ambigu de « motivation » (c'est-à-dire ce qui sous-tend le geste), mais sur la notion quelque peu différente, mais plus franche, de fonction. Nous avons identifié quatre fonctions du geste qui vont constituer les temps successifs de notre travail : la fonction rythmique, la structuration du discours, la fonction symbolique et la caractérisation du personnage.

I. LA FONCTION RYTHMIQUE, OU LE GESTE COMME RESPIRATION DU TEXTE

Prenons comme point de départ de l'étude de la fonction rythmique une comparaison de la longueur des différents *introitos*. Beaucoup plus court que les autres, l'*introito* de la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* s'étend sur à peine 14 vers. Arrivent ensuite celui de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, avec 48 vers, ceux de l'*Égloga del Nacimiento* et de l'*Auto del Nacimiento*, avec 60 vers chacun, et celui de l'*Auto de la Pasión*, avec 62 vers. Il se dégage une relative régularité dans la longueur des *introitos*, brisée par celui de la *Farsa de Pravos y el soldado* qui n'affiche pas moins de 100 vers, environ le double des autres. On peut aisément imaginer la difficulté éprouvée par le dramaturge à conserver l'attention du spectateur pendant cette centaine de vers, d'autant plus que la parfaite régularité métrique risque de produire un dangereux effet de monotonie et de provoquer par là l'impatience. Avec un remarquable sens de la réception au théâtre, Lucas Fernández semble pressentir ce risque et dote son *introito* d'une deuxième spécificité : une indication scénique qui fait s'asseoir l'acteur au milieu de sa tirade. Ce geste est doublé d'une brève interruption dans le ton lyrique

¹¹⁷ « Une approche plus intuitive nous permettrait de découvrir les motivations esthétiques et idéologiques de chaque geste, de reconnaître à quoi il renvoie dans l'univers social, de révéler les procédures artistiques d'exagération, stylisation, distanciation » (Pavis, 1981, p. 91).

de l'*introito*. Les apostrophes aux éléments (« ¡O montes, valles y cerros! / ¡O prados, ríos y fuentes », v. 51-52), et les sentences désabusées qui ferment l'envolée lyrique (« Es mi dolor tan artero / que me muero / sin saberme quillotrar ») sont suspendues le temps que le malheureux berger retrouve son souffle et ses esprits en s'asseyant :

Aquí se sienta el pastor en el suelo y dize las siguientes coplas:

PASTOR	Quiérome aquí rellanar, por perllotrar ¹¹⁸ bien mi pena de enxelcos perhundos llena. Nunca he osmado ¹¹⁹ sin dudar qu'estos males y enconijos son cossijos que nos traen modorrados; (v. 71-76)
--------	---

L'introspection méditative, évidente dans les verbes « perllotrar » et « osmar », succède à l'explosion impudique de sentiments parfois contradictoires. La variation de ton introduit une respiration qui permet de reposer aussi bien l'acteur que le spectateur, qui sont tous les deux passablement fatigués par la tension quasi constante de cette ouverture. L'explosion lyrique ne tarde d'ailleurs pas à revenir, après cette pause, puisque la strophe suivante s'ouvre à nouveau sur une exclamation plaintive :

PASTOR	¡Quién me conesció soltero, quién me vio estar libertado, sin pensamiento alterado, con mi seso todo entero! ¡Quién me vió con mi ganado! ¡Ay, cuytado! (v. 81-86)
--------	---

Comme le montre bien ce passage, le geste peut donc servir à rompre un rythme perçu comme trop régulier, permettant à l'attention du public de faire une pause, on pourrait presque dire de « respirer », avant de reprendre le fil dramatique.

L'*introito* de l'*Auto del Nacimiento* reprend cette piste d'écriture. La tirade du berger Pascual compte 59 vers, que deux gestes distribuent en trois blocs relativement réguliers. Pascual commence ainsi par construire verbalement le cadre de l'action en évoquant tout au long de deux strophes le froid de cette aube dans la montagne¹²⁰. À

¹¹⁸ D'après le glossaire de Canellada, « comprender, penetrar ».

¹¹⁹ D'après le glossaire de Canellada, « imaginar, considerar, presentir ».

¹²⁰ « ¡Hora ! muy huerte lletío / haze aquesta madrugada » (v. 1-2).

l'image de Pravos dans l'exemple précédent, le berger termine sa deuxième strophe en s'asseyant par terre :

PASCUAL Quiérome aquí rellanar
con gozo muy prazentero,
como zagal costumero. (v. 16-18)

Le geste est accompagné d'un changement significatif dans le ton et le contenu sémantique de la tirade. En effet, le groupe nominal « gozo muy prazentero » ouvre un nouveau champ sémantique des plaisirs de la table, développé au cours des deux strophes suivantes, qui s'oppose fortement aux mauvais augures¹²¹ que Pascual exposait en ouverture. Avec une surprenante régularité, la quatrième strophe s'ouvre sur un deuxième geste, celui d'allumer un feu (ou du moins, celui de mimer cette action) :

PASCUAL He aquí yesca y pedrenal,
quiero hazer chapada lumbre.
Mudar quiero la costumbre. (v. 37-39)

Ce deuxième geste est à nouveau le déclencheur d'un changement de registre, puisque la longue énumération de mets succulents s'interrompt en faveur de considérations plus générales sur les différentes façons de combattre la souffrance, considérations à leur tour interrompues lorsque Pascual se lève pour aller réveiller Lloreynthe. Il est ainsi possible de dégager une structure sémantique dans cet *introito* dont les principaux éléments structurants sont précisément les gestes :

- Première et deuxième strophe : évocation du froid matinal.
Pascual s'asseyait.
- Troisième et quatrième strophe : énumération de mets succulents.
Pascual allume un feu.
- Cinquième et sixième strophe : méditations autour de la souffrance.
Pascual part réveiller Lloreynthe.

¹²¹ « El ganado mamantío / cuydo que se ha de perder » (v. 5.6).

Dans l'*introito* de l'*Auto del Nacimiento*, les gestes du locuteur marquent donc un tempo régulier. Ils sont assimilables à ces temps forts que sont les ouvertures de mesures. Ils donnent donc à l'ensemble un rythme binaire constitué de deux strophes.

Cette opposition entre, d'un côté, un geste servant de « respiration » à un rythme régulier ressenti comme monotone et, de l'autre, un geste marquant les temps fort d'une mesure rythmique, est transposée de façon quasi identique au niveau de la macrostructure dramatique des pièces. Prenons ces séquences qui mettent en scène des phrases gestuelles complexes de l'œuvre de Lucas Fernández et que l'on a déjà analysées auparavant. Elles ont, à l'image de Pravos s'asseyant par terre, au milieu de l'*introito*, une fonction de pause, de « respiration » dans la tension dramatique d'une pièce. Cette fonction est particulièrement limpide dans les trois phrases gestuelles les plus complexes : la séquence d'échanges de cadeaux dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, la séquence d'exhibition des armes dans la *Farsa de Pravos y el Soldado* et la séquence du jeu de la *chueca* dans l'*Auto del Nacimiento*.

La première fait figure d'interlude joyeux entre la longue requête d'amour de Bras et le long conflit qui va opposer le berger au grand-père de Beringuella lorsque ce dernier arrivera à l'improviste sur scène. Il s'agit d'une séquence sans réel enjeu dramatique, puisque l'intrigue (assez mince) développée jusqu'ici vient d'être fermée. Outre l'aspect symbolique de l'échange, le but que recherche Lucas Fernández semble bien être d'offrir aux spectateurs un moment de répit avant d'ouvrir une deuxième ligne dramatique, un enchaînement trop rapide risquant de brusquer ces spectateurs.

Le même constat peut être dressé pour la deuxième séquence. L'exhibition des armes est insérée juste après l'échange de *pullas* entre le Soldat et Pascual, c'est-à-dire juste après la résolution d'une des lignes dramatiques majeures de la pièce. Elle précède la séquence finale, où lors de la requête d'amour de Pravos à Antona, la deuxième ligne dramatique de la pièce est à son tour résolue. Elle peut donc être aussi assimilée à un interlude entre les deux moments de forte tension dramatique que sont les résolutions d'intrigues.

Inversement, la séquence du jeu de la *chueca* se situe vers le début de l'*Auto del Nacimiento*, dans cet autre moment de forte tension qu'est l'ouverture des lignes dramatiques. En effet, Lloreynte et Pascual commencent à jouer pour exorciser la peur et l'admiration suscitées par les signes annonciateurs d'un événement majeur. Le jeu est interrompu par l'arrivée inopinée de Juan, porteur de la Bonne Nouvelle, mais reçu de façon peu amicale par les deux bergers. Du point de vue de la construction de la pièce,

le jeu de la *chueca* semble donc inséré pour retarder l'arrivée de Juan, ou du moins, pour élargir l'intervalle temporel entre la séquence où les signes annonciateurs sont commentés et l'arrivée effective de Juan.

Parallèlement à ces phrases gestuelles servant de pause, de relâchement de l'attention du spectateur, d'autres séquences complexes du point de vue gestuel sont employées dans les *Farsas y églogas* pour, au contraire, récupérer brusquement cette attention que l'on a laissé volontairement se relâcher, à l'image de ces temps forts qui marquent le début des mesures. L'ouverture de nouvelles séquences peut s'accompagner d'une accélération soudaine du rythme, d'un pic de tension, fondés sur une forte présence sur scène du geste. La plus spectaculaire est sans doute l'arrivée de Juan Benito dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. La séquence du pseudo-épilogue heureux, pendant laquelle Bras et Beringuella célèbrent leur promesse d'union, est interrompue brutalement par l'irruption du grand-père, irruption provoquant une grande confusion sur scène au niveau des déplacements des personnages :

BERINGUELLA	Ay, mi padre señor es. Dime, dime, di qué haremos.
BRAS GIL	Doyle a rauia, no esperemos , si no, darnos ha mal mes.
BERINGUELLA	Comencemos a correr por aquí entre aquestas breñas y deuaxo aquellas peñas nos podemos esconder , que allí no nos podrá ver.
JUAN BENITO	Que no, no, no's podrés yr por más que queráys huír, que aquí os tengo de prender . (v. 238-259)

Le regain de tension est ainsi fondé sur un regain de mouvement. L'affolement du couple conduit les personnages à des déplacements nerveux et hésitants (« Dime, dime, di que haremos »). Comme les personnages sur scène, l'intrigue, à ce moment là, part dans tous les sens, et le spectateur replonge dans cette incertitude simultanément anxiogène et plaisante qui le rattache à la pièce.

II. LA FONCTION DISCURSIVE : ASSURER OU OBSTRUER LES CONDITIONS PHYSIQUES DE LA PAROLE

Parler est un acte physique. La production langagière est soumise à des réalités physiques, qui la rendent possible mais qui en même temps établissent ses limites. Ainsi, parler c'est produire des sons qui ne sont audibles que dans un certain périmètre. Parallèlement, la parole, par sa fonction référentielle peut renvoyer à cette réalité physique. Le sens même du discours dépend étroitement des conditions de production. Ces phénomènes ont été abondamment étudiés par les sciences du langage et les études littéraires. Un aspect, néanmoins, a été beaucoup moins souvent abordé. En effet, les gestes des locuteurs peuvent modifier cette réalité physique. Par là, ils sont à même d'assurer ou d'obstruer les conditions physiques de la parole, et de l'encadrer. Le dialogue théâtral est de toute évidence soumis à ces réalités, mais il peut aussi en jouer pour obtenir des effets dramatiques.

Au théâtre, le premier rôle du geste est d'ancrer le texte dramatique dans la situation de communication effective qu'est la représentation, comme nous l'avons décrit dans le premier chapitre de cette partie¹²². Le geste permet de donner un référent concret à un déictique opaque. Il permet même d'éclaircir des passages où ce déictique obscurcit notablement le sens, à l'image de cette réplique de *Pravos* dans la *Farsa de Pravos y el soldado* :

PRAVOS

Yo lo juro en mi conciencia,
y aun por **ésta** que la beso,
d'estar en tu amor preso
con gran cariño y querencia. (v. 800-804)

Rien dans le cotexte¹²³ ne permet d'identifier le référent du pronom « ésta », que Canellada, en note, explique ainsi : « Cruz formada por dos dedos sobrepuestos, que se besa ». Canellada ne donne pas les sources qui l'ont amené à cette déclaration, mais nous n'avons pas trouvé d'explication plus satisfaisante, et garderons donc son interprétation de ce passage obscur. C'est un lieu commun que de dire que le geste sur scène peut permettre de lever l'ambiguïté du texte. Dans le cas présent, seul le geste est

¹²² Voir ci-dessus, pp. 79-83.

¹²³ Le cotexte renvoie à l'environnement verbal du pronom.

à même de lever, au-delà de la simple ambiguïté, la véritable obscurité sémantique du passage, prouvant, s'il le fallait encore, l'étroite dépendance de l'œuvre de Lucas Fernández avec la représentation et, par là, son écriture foncièrement dramatique¹²⁴.

Le geste s'avère aussi indispensable pour établir le système énonciatif. En début de partie, nous avons évoqué les jeux qu'offrait le rapport geste/énonciation à travers deux exemples de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Au-delà du jeu, le geste permet d'établir le système énonciatif de certains échanges à trois voix difficiles à cerner. Les tentatives de la Demoiselle pour séparer ses deux prétendants dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* ne sont guère compréhensibles sans le geste qui les accompagne nécessairement :

CABALLERO	¿Y aún hablas? Di, don villano.	
PASTOR	Y aún habro.	
CABALLERO		Pues esperá.
DONZELLA	Apart'allá.	
	Vete en paz agora, hermano. (v. 456-459)	

La réplique de la Demoiselle est constituée de deux interventions distinctes, adressées successivement aux deux hommes. Par l'impératif « Apart'allá », elle ordonne au dernier locuteur, le Chevalier, de s'arrêter dans son mouvement vraisemblablement hostile. S'opère ensuite un glissement de destinataire, la Demoiselle tentant, par la douceur, de convaincre le Berger de quitter les lieux. Ce glissement n'est néanmoins pas évident à percevoir dès la première lecture. À la différence d'autres situations de trilogie¹²⁵, où un système de pronoms d'adresse alternant le vouvoiement et le tutoiement permet d'identifier facilement les destinataires, la Demoiselle s'adresse à ses interlocuteurs par un simple /Tú/. La lecture du passage n'est pas aisée, et son interprétation passe par un raisonnement déductif passablement complexe¹²⁶, que le spectateur pris dans le feu de l'action n'a de toute évidence pas le temps de produire. Il n'en a pas besoin : le passage est écrit pour la scène, où la simple orientation de la Demoiselle permettra d'identifier sans aucune ambiguïté les destinataires successifs de

¹²⁴ À ce sujet, Pavis écrit : « paradoxalement, est donc théâtral un texte qui ne peut se passer de la représentation et qui donc ne contient pas d'indications spatio-temporelles ou ludiques autosuffisantes » (Pavis, 1996, p. 359)

¹²⁵ En particulier, le trilogie réunissant Juan Benito, Bras Gil et Miguel Turra dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*.

¹²⁶ « Aparta'llá » est nécessairement un rebondissement sur la dernière réplique prononcée, le « pues esperá » du Chevalier. L'ordre « Vete en paz agora hermano » ne fait sens qu'adressé au Berger, dont le couple amoureux souhaite prendre congé. S'il reste un doute, il est levé par l'incompatibilité entre le ton sec du premier et le ton conciliant du deuxième.

ses propos. L'orientation, la disposition des corps sur scène est ainsi un élément clé dans la distribution des tours de parole au sein d'une situation de trilogie. Au-delà du contenu effectif des répliques, les acteurs distribuent presque physiquement les tours de paroles, en désignant leur successeur par des procédés gestuels.

Dans le cadre d'une communication « normale », fondée sur la coopération des interlocuteurs, l'énonciation s'appuie ainsi sur le geste pour lever les ambiguïtés fondamentales de l'énoncé. Mais certaines situations marquées sont aussi fondées sur des procédés gestuels, dans le but d'obtenir des effets dramatiques précis. La situation « marquée » la plus récurrente dans l'œuvre de Lucas Fernández est sans doute l'obstruction de la communication. L'enjeu dramatique de certaines séquences des *Farsas y églogas* repose en grande partie sur le refus de communiquer de l'un des personnages, refus qui se traduit nécessairement sur le plan gestuel. Il s'agit notamment du refus de regarder dans la direction de son interlocuteur, geste, ou absence marquée de geste, qui revient systématiquement chez les jeunes femmes sollicitées de façon trop insistante¹²⁷, comme dans cet exemple de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* :

PASTOR	Gran prazer he de miraros y otearos y vos no queréys mirar (v. 111-113)
--------	---

Au-delà des séquences de séduction, la difficulté à établir une communication normale est l'apanage de la plupart des dialogues des *Farsas y églogas*, constituant non seulement un mécanisme d'écriture dramatique, mais aussi une amorce de réflexion sur les voies de la communication. Dans le théâtre de Lucas Fernández, les femmes refusent de parler aux hommes, les bergers refusent de parler aux citadins, les païens refusent de parler aux convertis et les jeunes refusent de parler aux vieux. Toutes ces situations où la communication est refusée mettent nécessairement en scène des gestes, qui peuvent être évoqués dans le texte, ou simplement implicites. Parmi les gestes évoqués, se trouvent la course poursuite entre le couple Bras Gil /Beringuella et le grand-père Juan Benito dans la *Comedia de Bras Gil et Beringuella*, et la sieste de Gil dans l'*Égloga del Nacimiento*. Dans le premier, le refus d'engager les échanges se manifeste par une fuite du couple, une tentative de quitter un espace soudain hostile. Les conditions physiques

¹²⁷ Voir « Le regard », pp. 121-129.

de la communication sont entravées le temps de quelques répliques. Dans un registre qui n'est pas si éloigné, la sieste de Gil constitue aussi un refus de poursuivre l'échange et une fuite symbolique dans un espace onirique, loin de l'ici-maintenant de la scène :

GIL	Pues quédate adiós, que vn sueño vo a dormir tras vn carrasco.
BONIFACIO	No te has de ir.
GIL	¡Pardiós! iré (v. 219-221)

Les motivations sont certes très différentes dans les deux cas. Bras Gil et Beringuella fuient un danger réel, Gil ne fait qu'exprimer la paresse que l'on attribuait aux bergers. Le ton aussi est radicalement opposé, et le degré de tension n'est pas comparable. Néanmoins, les deux séquences se ressemblent du point de vue des mécanismes dramatiques mis en œuvre. Les deux tentatives de fuite avortent et donnent lieu à des négociations tendues, à l'issue incertaine, qui réussissent à générer de l'expectation chez le spectateur. À partir des simples ratés de la communication, obstruée physiquement par une série de gestes, Lucas Fernández réussit ainsi à générer la tension dramatique pour relancer une intrigue qui se trouve au point mort.

Le fonctionnement dramatique d'une séquence telle que la sieste de Gil dans *l'Égloga del Nacimiento* repose ainsi sur le mécanisme que l'on vient de décrire, qui produit un effet d'attente à partir de l'obstruction par le geste des conditions physiques de la parole. Or l'écriture dramatique, bien que fondée sur la recherche constante de l'effet, peut aussi emprunter des procédés qui ne sont pas exclusivement théâtraux. Car la séquence de la sieste de Gil n'est pas seulement dotée d'un effet dramatique, mais aussi d'une forte charge symbolique, le sommeil du berger renvoyant symboliquement au sommeil de la foi chez les païens. Le geste théâtral peut assurer une fonction symbolique qu'il convient à présent d'analyser.

III. LA FONCTION SYMBOLIQUE

Quand les théoriciens du théâtre soulèvent la question de la fonction symbolique du geste, ils le font très souvent dans la perspective fort ambitieuse d'établir une typologie des systèmes gestuels. En reprenant la distinction de Pierce entre l'icône, qui

vise à reproduire en transférant certains traits physiques du référent, et le symbole, qui procède par établissement d'une convention arbitraire, Pavis oppose par exemple le système gestuel du théâtre oriental (indien, japonais), avec une gestuelle figée et symbolique, au système du théâtre européen réaliste, où des gestes iconiques tentent de reproduire au mieux leurs équivalents hors-scène¹²⁸. Le flou conceptuel qui entoure la notion de symbole, résultant des définitions quasi opposées de Pierce et de Saussure¹²⁹, engendre souvent des contradictions difficilement conciliables entre les programmes des différents théoriciens¹³⁰. Nous ne rentrerons pas dans les débats sur le naturel ou l'arbitraire du signe gestuel et ses diverses ramifications. Le propos n'est pas ici de définir le système gestuel des *Farsas y églogas* dans son ensemble comme relevant du domaine du symbole ou de l'icône. Il est raisonnable de penser qu'étant donné son inscription dans la tradition mimétique européenne (bien qu'encore fort loin de son apogée au XIX^e siècle) le théâtre de Lucas Fernández met en scène une gestuelle plutôt iconique. Certains gestes néanmoins, on l'a vu avec la sieste de Gil, acceptent une interprétation symbolique. De toute évidence, cela ne signifie pas qu'en s'inscrivant dans l'opposition établie par Pavis, ce geste renvoie à son référent hors-scène non pas par évocation de ses caractéristiques physiques mais par convention. Peu importe en effet de savoir si l'acteur qui jouait Gil a mimé le geste de s'allonger pour faire une sieste de façon plutôt iconique ou au contraire symbolique. Le symbole n'est pas ici dans le rapport entre un geste effectivement joué et son référent dans l'espace dramatique, mais dans le rapport entre le geste (mimé, évoqué, signifié, etc.) de s'allonger dormir et l'idée abstraite d'un sommeil de la foi. C'est ce rapport occasionnel entre un geste théâtral et une idée abstraite qu'il convient d'analyser. Dans cette perspective, l'opposition conceptuelle pertinente ne saurait plus être entre icône et symbole, mais plutôt entre les symboles qui relèvent de l'interprétation symbolique que peut faire le spectateur cultivé et les symboles qui relèvent de la représentation sur scène de pratiques sociales elles-mêmes symboliques.

Les gestes symboliques exigeant un travail interprétatif de la part du spectateur témoignent d'une conception herméneutique du spectacle théâtral, héritée du Moyen Âge, qui postule que, sous le sens littéral de ce qui est dit ou représenté, se cache un

¹²⁸ Voir notamment « Semiology of theatrical gesture » (Pavis, 1981, pp. 88-89), et les articles « geste » et « symbole » du *Dictionnaire du théâtre* (Pavis, 1996).

¹²⁹ À l'opposé de Pierce, Saussure définit en effet le symbole comme un signe « qui présente au moins un rudiment de lien naturel entre le signifiant et le signifié » (Saussure, 1915, éd. 1971, p. 101).

¹³⁰ Pavis écrit à ce propos : « l'emploi du terme symbole s'est généralisé dans la critique dramatique, avec toutes les imprécisions imaginables et sans que la théorie y gagne beaucoup » (Pavis, 1996, p. 344).

sens allégorique plus élevé. La sieste de Gil dans l'*Égloga del Nacimiento* nous fournit un bon exemple. Étant donné la thématique religieuse de l'œuvre, le spectateur cultivé va mettre en relation ce geste avec son arrière-plan culturel chrétien, où le sommeil renvoie au paganisme et à la corruption, ou tout au moins, à l'apparition d'un ange messager devant les bergers endormis¹³¹ (Luc 2. 8). On peut faire la même remarque au sujet de réveil assez brutal de Lloreynthe dans l'*Auto del Nacimiento* et de ses difficultés à ouvrir les yeux et à percevoir clairement son entourage¹³² :

LLOREYNTE

No te puedo aún otear,
que tengo aquestas pestañas
tan pegadas con lagañas...
Ño las puedo despegar. (vv- 82-85)

Le passage n'invite pas particulièrement à l'interprétation symbolique. Le champ sémantique reste strictement profane, une lecture littérale fonctionne parfaitement. On s'éloigne donc du goût médiéval pour les allégories, où une aura de mystère imprégnait le sens littéral, perçu comme insuffisant, incomplet, forçant par là un décryptage du sens caché. On peut lire dans l'article « símbolo » du *Diccionario de retórica, crítica, y terminología literaria*, à propos du fonctionnement de la lecture symbolique :

Esta presencia de un sentido simbólico puede ser subrayada por la insuficiencia del sentido literal en el contexto [...]. También por la apariencia enigmática, hermética o absurda del enunciado [...]. Otras veces, la aparición de un objeto o una palabra que produzca extrañamiento nos incita a la búsqueda del sentido simbólico¹³³.

Aucun des trois cas de figure ne correspond à la présence de gestes symboliques chez Lucas Fernández, qui emploie une technique plus « réaliste », qui s'avère particulièrement mûre : l'interprétation symbolique n'est pas imposée mais légèrement suggérée, et n'entrave jamais l'efficacité dramatique d'un passage.

¹³¹ L'*Égloga del Nacimiento* ne met pas en scène l'épisode biblique de l'annonce aux bergers, mais brode autour de la diffusion de cette nouvelle. Les deux interprétations sont donc possibles et même complémentaires.

¹³² Voir ci-dessus, « le regard », pp. 121-129.

¹³³ *Diccionario de retórica, crítica, y terminología literaria*, 1998, p. 382.

Nous avons déjà commenté plusieurs fois auparavant un autre exemple de geste véhiculant une symbolique chrétienne, à savoir la descente de Juan depuis son promontoire, dans le même *Auto del Nacimiento* :

JUAN	Pues ¿por dó descendiré?
PASCUAL	Por acá, por acá ayuso.
JUAN	Pues aýna, muéstrame suso, y mirá qué vos diré.
PASCUAL	Ven, que yo te mostraré. Vaxa por el prado llano, y toma a mano, y dexe a mano.
JUAN	Ya, ya, ya, que bien sabré. (v. 235-242)

Le même constat peut être dressé à son sujet. L'opposition symbolique entre le haut chrétien et le bas profane et le franchissement de la distance qui sépare ces deux espaces par le messenger de la Bonne Nouvelle sont autant de symboles que le spectateur avisé saura repérer. Néanmoins, à aucun moment ces symboles ne sont vraiment explicites. À l'image des deux séquences de sommeil, le champ lexical reste strictement profane. Le sens littéral est parfaitement recevable, et aucune « apparence énigmatique, hermétique ou absurde », ni aucun « objet ou mot produisant de l'étonnement » ne sont repérables. Au contraire, la distance entre les deux espaces joue un rôle dramatique, précis, non-symbolique : elle s'élève en obstacle à franchir par le « héros », dans un schéma actanciel traditionnel.

En dehors de l'univers référentiel chrétien, d'autres gestes symboliques sont susceptibles d'enclencher un travail interprétatif. Dans les *farsas* profanes, la plupart de ces gestes symboliques s'appuient sur des références culturelles pour la plupart issues de la poésie courtoise et de l'opposition relativement courante entre l'espace non social des montagnes et des prés et l'espace social de la ville et du village. Ainsi, lorsque dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, le Berger enlève son pardessus pour pouvoir faire le pitre en sautant et en dansant, et pour tenter de séduire ainsi la Demoiselle, son geste s'inscrit aussi dans un réseau d'interprétations symboliques complémentaires :

PASTOR	Y sólo por alegrar buestra murria y gran tristura y gestadura, el gauán quiero ahorrar. (v. 77-81)
--------	---

Le geste d'enlever son pardessus est déjà en soi un moyen symbolique d'évoquer un autre geste que la bienséance empêche de réaliser effectivement sur scène : la mise à nu intégrale. Il est d'ailleurs perçu comme tel par son interlocutrice, la Demoiselle, qui désormais va refuser tout échange avec ce berger trop hardi. Ce déshabillage symbolique est une sorte d'inversion du code courtois : il déforme l'image classique de la mise à nu des sentiments par l'amoureux transi, en lui rendant son aspect matériel d'origine, perçu comme fortement dérangeant. Simultanément, son geste renvoie le Berger à l'espace non social de la montagne et l'assimile aux animaux sauvages qui peuplent cet espace, l'animalité étant ici définie par l'ignorance de la pratique sociale qu'est l'habit. Dans tous les cas, il est à noter qu'à l'image du sommeil de Gil et de Lloreynthe et du saut de Juan, le geste du Berger non seulement n'entrave pas, par sa charge symbolique, le déroulement de l'action, mais qu'au contraire il s'inscrit entièrement dans la stratégie dramatique de la séquence, visant à rendre progressivement impossible la communication entre les deux personnages sur scène.

En parallèle à ce symbolisme relativement diffus, qui repose largement sur la volonté du spectateur de chercher au-delà du sens littéral, les pièces des *Farsas y églogas*, en tant que représentation d'une série de pratiques sociales qui existent hors-scène, comportent des gestes rituels dont la valeur symbolique est immédiatement comprise par tout spectateur. Il s'agit en particulier des gestes hautement codifiés qui accompagnent dans toute société les énoncés performatifs, et qui leur octroient une certaine solennité. En effet, la parole est perçue comme insuffisante par elle-même, on ressent le besoin, comme l'on dit communément, d'« illustrer la parole par des actes ». Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, le rituel de l'union se fait en deux temps. Dans un premier temps, par une déclaration performative, la jeune fille accepte, sinon de se marier, au moins de « s'unir » à Bras, « d'être à lui » :

BERINGUELLA

En te ver tan lastimado
me fuerças a te querer,
qu'el dolor que é de te ver
me aze ser tuya de grado. (v. 145-148)

Cette union encore abstraite doit être prouvée par un geste symbolique concret : l'échange de cadeau, qui se termine quelques strophes plus tard avec le don que fait Beringuella :

BERINGUELLA

Por hauer ya de alegrar
tu sollo brigollenío,
en señal del amorío
algo te quiero endonar. (v. 185-188)

S'agissant d'un rituel improvisé, scellant une union non officielle, on assiste à un décalage temporel entre l'énoncé performatif¹³⁴ qui fonde l'union, (le « Oui » implicite de la Beringuella) et le geste qui le symbolise. Tout se passe comme si le geste a posteriori venait remplir un vide ressenti. Il en va d'une toute autre façon lorsque l'union de deux amoureux acquiert un caractère bien plus officiel, comme c'est le cas dans ce passage de la *Farsa de Pravos y el soldado* où Pascual demande à ses interlocuteurs d'exécuter les gestes précisément codifiés pour valider le mariage, à savoir joindre leurs mains de façon réciproque :

PASCUAL	Ora ¡sus, sus!, a juntar y a tocar las manos por sacramento.
PRAVOS	Que nos praze de las dar, y otorgar y nuestro consentimiento.
PASCUAL	Y'os desposo; y'os desposo, aunque no so de corona. (v. 804-811)

L'énoncé performatif de Pascual mariant les deux conjoints est ici presque simultané aux gestes qui doivent l'accompagner, dotant l'ensemble d'un semblant de solennité qui renforce le caractère parodique de la séquence. Ce caractère parodique fait peu de doute, et repose fondamentalement sur le contraste entre la solennité apparente et la non-validité de la cérémonie, car comme Pascual lui-même nous le rappelle, « no so de corona », il ne fait pas partie de l'institution compétente. Le caractère parodique se renforce d'ailleurs par la suite, avec l'apparition de termes peu « bienséants », comme « goloso » ou « torçón » qui se glissent dans l'enchaînement d'énoncés performatifs « sérieux » :

¹³⁴ La réplique de Beringuella est bien un énoncé performatif, dans le sens qu'Austin accorde à ce terme. Beringuella déclare de façon certes un peu détournée « j'accepte ta requête », or le verbe « accepter » est un des principaux verbes performatifs, « qui ont la propriété de pouvoir dans certaines conditions accomplir l'acte qu'ils dénomment, c'est-à-dire de faire quelque chose du seul fait de le dire » (*Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 17).

PASCUAL	¿Atollas ya? Dime, Antona.
ANTONA	Yo sí atollo.
PASCUAL	¿Y tú, goloso ?
PRAVOS	Yo también de ser su esposo soy dichoso.
PASCUAL	Y'os calco mi bendición con prazer muy gasajoso y amoroso. No morirás de torçón . (v. 812-819)

L'utilisation parodique d'un rituel codifié ne saurait néanmoins lui ôter sa charge symbolique : les geste d'Antona et de Bras qui joignent leurs mains continue de signifier métaphoriquement leur union, même si celle-ci est perçue par les spectateurs comme risible. L'emploi parodique ne saurait non plus ôter à ce geste symbolique sa place dans la construction dramatique de la pièce. En effet, le contenu performatif du rituel lui concède une place privilégiée dans la résolution des conflits dramatiques qui structurent les pièces. La parole au théâtre, comme nous le rappelle la pragmatique théâtrale, est parole-action¹³⁵, et l'énoncé performatif, avec les gestes symboliques qui l'accompagnent, est sans doute l'exemple de parole-action par excellence. Chez Lucas Fernández donc, toute résolution de conflit se traduit par une série de gestes symboliques plus ou moins ritualisés. Dans les différents épilogues et pseudo-épilogues des *farsas* profanes, il sera ainsi question d'échange de cadeaux (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*), de joindre les mains (*Farsa de Parvos y el Soldado*), et de chants et de danses de conciliation (*Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*). Pour les deux *farsas* semi-profanes, le conflit réside principalement dans le refus des bergers païens d'accepter la Bonne Nouvelle. Le geste qui viendra symboliser la conversion finale est tout naturellement la prière collective à genoux, en témoignage de soumission à la Loi Nouvelle, comme dans ce passage de l'*Égloga del Nacimiento* :

Aquí se han de fincar de rodillas todos quatro y cantar en canto de órgano :
Et homo factum est; et homo factum est; et homo factum est.

MACARIO	¿Tiénesme agora entendido ?
BONIFACIO	Si, que a la ygreja he andado (v. 461-462)

¹³⁵ « Tout énoncé théâtral n'a pas seulement un sens, mais un effet ou, pour mieux dire, une action » (Ubersfeld, 1996, p. 8).

On peut noter que la réponse affirmative de Bonifacio, confirmant enfin la bonne réception, et donc l'acceptation, du message de Macario, est postérieure à l'agenouillement symbolique. Le geste précède ici la parole : tout le poids de la résolution du conflit repose sur lui. Dans l'*Auto del Nacimiento*, l'acceptation verbale est légèrement antérieure :

PASCUAL	Con prazer todo me engrillas. Hinquémosle las rodillas.
JUAN	Hinquemos con deuoción.
LLOREYNTE	Él es Dios.
JUAN	Y Dios y Hombre.
PASCUAL	Grolifiquemos su nombre. (v. 404-410)

Enfin, l'*Auto de la Pasión* se structure autour de deux conflits dramatiques : la conversion de Dionisio et la douleur que produit sur les compagnons du Christ l'absence de celui-ci. Le récit de la Passion christique, servant simultanément de catéchisme pour le païen Dionisio et d'exorcisme pour les autres personnages, se clôt par le départ collectif vers le Saint Sépulcre, geste symbolique qui marque la conversion de Dionisio et, en quelque sorte, les retrouvailles futures des chrétiens avec l'absent, dont on va découvrir la Résurrection.

IV. LA CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES

Dans un jugement de valeur fondé sur des critères qui nous semblent discutables, Hermenegildo rappelle l'impossibilité de distinguer, dans le théâtre de Lucas Fernández, le personnage individuel et le rôle codé : « Lucas Fernández, a lo más que llega [...], es a imitar un prototipo clásico [...], nunca a pergeñar personajes de carne y hueso¹³⁶ ». On peut regretter l'emploi du verbe « imitar », car s'il est indiscutable que les personnages des *Farsas y églogas*, comme tous les personnages du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance, peuvent se réduire à des prototypes, il est vrai aussi que Lucas Fernández a participé de façon décisive à établir les traits définissant ces rôles codés. Parmi ce

¹³⁶ Hermenegildo, 1966, p. 3.

« réseau de détermination sémiotiques¹³⁷ » qui différencient chaque rôle, la gestuelle tient une place prééminente. Pavis définit ainsi ce néologisme fort utile :

La *gestuelle* est une notion qui se rapproche de celle de *gestualité*. C'est la manière de bouger spécifique à un acteur, un personnage ou un style de jeu. *Gestuelle* implique une formalisation et une caractérisation des gestes de l'acteur¹³⁸.

La gestuelle semble donc s'opposer à la simple addition des gestes d'un personnage en cela qu'elle s'organise avec un minimum de cohérence (d'où la possibilité de « formalisation ») et qu'elle agit comme trait différentiel permettant d'opposer un personnage à un autre. Dans les *Farsas y églogas*, la gestuelle spécifique la plus facilement repérable est sans doute celle des bergers. En effet, les autres rôles codés (l'ermite, la demoiselle, et le chevalier ou le soldat) sont définis en premier lieu par la langue qu'ils emploient, l'idiolecte qui leur est propre. Il s'agit de personnages cultivés, et qui se doivent donc de garder une certaine retenue dans leur façon de bouger. Or leur retenue se traduit justement dans le texte des pièces par une quasi-absence de gestes caractéristiques, à l'exception du rôle codé du chevalier, dont on peut reconnaître une certaine facilité à régler par la violence les conflits dramatiques. Le Chevalier de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* n'hésitera pas à frapper le Berger. Dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*, Pravos doit calmer les envies belliqueuses du Soldat, que l'on peut assimiler formellement au rôle codé du chevalier¹³⁹.

La retenue n'est certainement pas la qualité première que l'on attribue au rôle codé du berger. Noël Salomon commence ses célèbres *Recherches sur le thème paysan dans la « comedia » au temps de Lope de Vega* par ces considérations :

Une ressource inépuisable du comique, d'Aristophane à nos jours, a toujours été de souligner ce que peut avoir d'excessif, chez certains types, le côté physiologique de leur être. Le comique paysan doit beaucoup à ce procédé, et l'on peut dire que d'Encina à Lope et ses disciples il existe une tradition du personnage rustre rivé à sa nature physiologique¹⁴⁰.

¹³⁷ C'est ainsi qu'Ubersfeld désigne les traits caractéristiques des personnages, tout en distinguant ceux qui relèvent de l'acteur, du trait individualisant, du rôle codé, et des déterminations socioculturelles abstraites (Ubersfeld, 1977, p. 102).

¹³⁸ Pavis, 1995, p. 152.

¹³⁹ Le soldat de Lucas Fernández appartient, malgré son rang social a priori moyennement élevé, au groupe des personnages cultivés, son maniement des références classiques en constituant la preuve irréfutable.

¹⁴⁰ Salomon, 1965, p. 12.

Nous avons déjà étudié l'accent mis sur la physiologie du berger dans le chapitre dévolu au corps, mais Salomon rajoute un qualificatif intéressant : d'après lui, le berger est défini par l'excès. Ainsi, alors que les rôles de personnages cultivés étaient définis par un effacement du corps au profit de l'esprit et par leur retenue (certes, partiellement brisée par le soldat et le chevalier), le rôle codé du berger sera inversement caractérisé par une mise en avant du corps et, en ce qui concerne cette partie, une gestuelle de l'excès.

La gestuelle excessive du berger, son énergie débordante, s'incarne en plusieurs gestes récurrents. Dans l'*introito* de l'*Égloga del Nacimiento*, Bonifacio dresse un inventaire complet des gestes dont il tire une fierté assez comique et qui, par-delà son personnage individuel, décrivent avec assez de précision la gestuelle du berger type :

BONIFACIO

En correr, saltar, luchar,
nayde me llega al çapato.
Pues en cantar y baylar,
y el caramillo tocar,
siempre so el mejor del hato.

En effet, tous les gestes énumérés par Bonifacio sont effectués par des bergers dans d'autres pièces. La course apparaît à deux reprises, sur le mode ludique pendant le jeu de la *chueca*¹⁴¹ entre Lloreyn te et Pascual dans l'*Auto del Nacimiento* et, sur un mode plus tendu, lors de l'irruption du grand-père dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Le saut¹⁴² est, lui, omniprésent, puisqu'il est utilisé aussi bien pour tenter de séduire (assez maladroitement) la Demoiselle dans la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero*, que pour mesurer les forces réciproques, tel le concours de sauts entre Gil et Bonifacio dans l'*Égloga del Nacimiento*, ou pour exprimer une grande joie, tel ce passage de la *Farsa de Pravos y el soldado* où Pascual lui-même souligne l'aspect quelque peu excessif de ce geste :

PRAVOS

Saltemos, ¡que Dios te prega!
tomemos gran gasajado.

PASCUAL

Paso, paso, ¡por tu vida!
ten medida,
no des **tales** saltejones. (v. 732-736)

¹⁴¹ Pour une analyse de la séquence du jeu de la *chueca*, voir ci-dessus pp. 156-158.

¹⁴² Pour plus de précisions au sujet du saut, voir ci-dessus pp. 137-139.

La réplique de Pascual est ouvertement désapprobatrice. Les sauts sont qualifiés d'excessifs par l'adjectif évaluatif « tales », et Pascual en vient à demander à son ami d'avoir de la mesure, autrement dit, de la retenue et donc de cesser justement de se comporter en berger.

Le goût de la bagarre est le troisième trait souligné par Bonifacio, et systématiquement employé par Lucas Fernández dans ses pièces. Il est aisé de cerner les potentialités dramatiques de ce trait. Toute rencontre entre bergers, ou entre bergers et citadins, se traduit dans les *Farsas y églogas* par une séquence de *pullas*. Il s'agit du passage obligé par lequel des conflits dramatiques vont finir par se résoudre. Enfin, les chants et les danses sont le deuxième passage obligé d'une *farsa* profane ou semi-profane. Leur rôle dramatique est assez réduit : ils sanctionnent la conclusion d'une pièce par un épilogue joyeux. Cependant, chants et danses ont sans doute grandement participé au succès du rôle codé du berger, comme en témoigne leur persistance dans le théâtre du XVI^e siècle. Ils rendent compte en effet du goût qu'éprouve le spectateur urbain envers le folklore et les traditions paysannes, ce qui donne aux *farsas* leur aspect savoureux et coloré.

Le côté excessif de la gestuelle du berger est aussi rendu par une certaine incapacité à rester immobile. Le berger se déplace beaucoup, marchant d'un côté à l'autre de la scène. « Ando y ando y nunca paro » s'exclame Bras dans l'*introito* de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Pravos, qui dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, connaît le même problème, est enfin contraint de s'arrêter et de s'asseoir pour prendre un peu de distance avec son mal. En effet, le revers de cette remarquable mobilité est une paresse soudaine, ce qui conduit à une alternance d'expansion et de repli gestuels qui rythme les pièces. Ainsi dans l'*Égloga del Nacimiento*, Gil, après la séquence de *pullas* avec Bonifacio au cours de laquelle les deux bergers avaient justement fait un concours de sauts, décide soudainement d'aller faire sa sieste derrière un arbre. Excessif dans sa mobilité et excessif dans son immobilité, de toute évidence le berger ne connaît pas l'art de la mesure.

Preuve *a contrario* de l'impossibilité de séparer rôle codé de berger et gestuelle de l'excès, les bergers que la maladie d'amour terrasse et empêche d'afficher une telle mobilité se perçoivent eux-mêmes avec un sentiment d'étrangeté. Pravos ne se reconnaît donc plus dans l'*introito* de la *Farsa de Pravos y el Soldado* :

PRAVOS

¡Cómo me acosa este mal,
tan mortal,
a mí mesmo haziendo estraño! (v. 8-10)

On apprendra quelques strophes plus tard qu'il lui manque en effet ce qui définissait son être, autrement dit, la gestuelle caractéristique du berger :

PRAVOS

¡ [...] quién me vió entonar cantares,
y a baylar cansar mugeres!
¿Quién me vió y me vee agora
que no llora?
¿Quién me vió en las romerías,
cantar, saltar y baylar,
sin cansar
regozijar cofradías? (v. 93-100)

L'énumération rappelle inévitablement celle de Bonifacio dans l'*introito* de l'*Égloga del Nacimiento*. On peut remarquer le double emploi du verbe « cansar » : le berger est paradoxalement infatigable et paresseux, dévoilant un autre aspect de l'ambivalence fondamentale de ce personnage.

C'est sans doute cette énergie débordante du berger, savamment ponctuée d'une note de paresse permettant des ralentissements rythmiques, qui donne au théâtre de Lucas Fernández son indéniable vitalité. Comme le rappelait Charles Mazouer dans la citation qui a servi de point de départ à notre analyse, le théâtre médiéval est un théâtre extrêmement vif, et le jeu des comédiens vise entièrement à assurer cette vitalité, par le biais notamment de mimiques et de gestes. Cette première partie avait comme but de démontrer que l'œuvre de Fernández, héritière de la tradition médiévale, relève elle aussi de ce théâtre du geste, où la communication non verbale garde un rôle de premier rang. La citation de Mazouer était exclusivement centrée sur le travail du comédien. Une des premières difficultés a donc été l'extrême rareté des données concernant les représentations effectives des *Farsas y églogas*. Or il nous est apparu que le geste, loin d'être réservé à la sphère des signes de la représentation, s'inscrit entièrement dans les signes textuels, au moyen de marqueurs gestuels plus ou moins explicites. Fernández montre en effet un réel souci de doter ses textes d'un vrai potentiel gestuel, qui renforce le caractère dramatique de ceux-ci. La théâtralité de son œuvre, au sens de sa

potentialité visuelle, de sa spectacularité en puissance, est ainsi assurée par les nombreux gestes qu'il attribue aux personnages. Ces gestes, loin d'être de simples ornements, des accessoires pour divertir le public, sont souvent entièrement intégrés à l'économie dramatique des pièces. Aussi bien au niveau micro-textuel, où ils viennent souligner les effets prévus par les répliques, et parfois même les produire, qu'au niveau macro-textuel, où ils s'avèrent des éléments clés pour la caractérisation des personnages ou pour l'élaboration symbolique que vise le dramaturge, les gestes se dressent en signes à part entière, dotés, au même titre que les signes verbaux, d'une syntaxe et d'une série de fonctions.

Ainsi, au niveau de la communication non verbale, l'œuvre de Lucas Fernández se situe une nouvelle fois dans l'entre-deux, aussi bien dans la continuité avec la tradition parathéâtrale du Moyen Âge, dont elle hérite une forme de comique, et selon toute vraisemblance, un art scénique, que dans la rupture, puisque le geste s'inscrit bien mieux dans le tissu dramatique que, par exemple, les acrobaties et autres manifestations de virtuosité gestuelle des spectacles de rue médiévaux. Malgré ces derniers éléments de différenciation, l'analyse du geste ne permet pas, à elle toute seule, de tracer les lignes séparant la pratique spécifiquement théâtrale des autres formes de spectacle. Elle ne peut pas, en soi, être garante de la théâtralité d'une œuvre. La réflexion sur cette théâtralité doit donc s'étendre à d'autres structures dramatiques. En revenant à la définition polémique que donnait Barthes de la théâtralité, à savoir « le théâtre moins le texte », nous poursuivrons en étudiant une structure qui relève elle aussi, en partie, du non verbal, et qui s'appuie aussi bien sur les signes textuels que sur les signes de la représentation. Il s'agit, on l'aura deviné, du cadre spatio-temporel.

DEUXIÈME PARTIE

LE CADRE DE LA FICTION DRAMATIQUE

INTRODUCTION

La scène est un passage obligé, une matière incontournable d'analyse dans les études sur le théâtre de la Renaissance. À l'époque, elle a sans doute causé forte impression sur les spectateurs présents, parmi lesquels figurait éventuellement Lucas Fernández, toujours avide de nouveauté et souvent proche des centres de pouvoir. On est en 1492, la nuit de Noël, et les ducs d'Albe, entourés de leur cour, assistent à l'office des matines, lorsque fait irruption dans la salle un individu qui s'habille, qui parle et qui se présente comme un des bergers des alentours du palais, mais que les assistants ne tardent pas à identifier : il s'agit de l'organisateur des divertissements de la cour, le jeune Juan del Encina. Après la récitation de quelques vers en dialecte local, arrive un deuxième acteur, déguisé lui aussi en berger, arrivée qui débouche sur un échange animé. Nombreux sont ceux qui ont vu dans ces quelques répliques échangées l'acte de naissance du théâtre castillan, ou du moins du théâtre laïque¹. On est pourtant loin de l'idée que l'on se fait aujourd'hui de la représentation théâtrale, qui se déroule habituellement dans un lieu destiné à cette activité et que l'on appelle justement théâtre. Néanmoins, la convention qui définit la distribution et la signification des espaces dans la salle reste fondamentalement la même. Le salon d'apparat (ou la chapelle) du palais

¹ Voir « L'émergence d'un espace théâtral en castille à la fin du XV^e siècle » (Garcia, 1988, p. 16-26), consacré à l'usage que fait Encina des frontières de cet espace pour asseoir ses ambitions personnelles.

des ducs d'Albe sont privés, le temps de l'acte théâtral, de leurs fonctions habituelles pour devenir espace théâtral, mêlant acteurs et spectateurs dans l'évocation d'un espace (et un temps) virtuel et fictionnel, l'espace dramatique.

Cette transformation d'un lieu concret en espace imaginaire, cette spatialisation de l'intrigue dramatique est une des spécificités du genre théâtral. On a voulu y voir son essence même, l'étalon, l'échelle de mesure de la théâtralité. En réaction, Patrice Pavis pose ainsi la question de la théâtralité :

Faut-il la chercher au niveau des thèmes et des contenus décrits par le texte (espaces extérieurs, visualisation des personnages) ? [...]. Dans [ce] premier cas, *théâtral* veut simplement dire : spatial, visuel, expressif, au sens où l'on parle d'une scène très spectaculaire et impressionnante. Cet emploi valorisant de théâtralité est très fréquent aujourd'hui, mais somme toute banal et peu pertinent².

Les réticences de Pavis à envisager la théâtralité en termes de potentialités spatiales du texte s'expliquent par la prééminence qu'il accorde dans ce domaine à l'énonciation et à l'expression théâtrales³. Mais Pavis ne conçoit pas l'emploi de l'espace au théâtre sous le seul angle spectaculaire. Certes, d'après lui, « il faut rechercher la théâtralité dans la forme de l'expression ». Mais on peut aussi la chercher « dans la manière dont le texte parle du monde extérieur et dont il montre (iconise) ce qu'il évoque⁴ ». L'essentiel n'est donc pas d'évoquer simplement un espace extérieur, mais d'en « parler », de le « montrer » d'une certaine manière, en choisissant ce que l'on affiche et ce que l'on cache. Il faut donc que l'évocation soit porteuse de sens, autrement dit, qu'elle s'inscrive dans la visée globale de la pièce, qu'elle se confonde avec (ou qu'elle complète) ses significations et ses structures, qu'elle participe de ses effets.

Qu'en est-il dans le théâtre de Lucas Fernández ? On pourrait à tort imaginer que le primitivisme souvent attribué à ses pièces se traduit par une simple spatialisation des fables héritées d'autres sources et genres littéraires (pastourelle, poésie *cancioneril*, Évangiles), sans véritable conscience de ce qu'impliquait le passage à ce genre naissant qu'est à l'époque le théâtre. Cette partie tentera de démontrer qu'au contraire, Fernández, dans ses pièces, exploite largement les caractéristiques spécifiques de l'espace théâtral, dont il sait tirer des effets dramatiques ainsi qu'un réseau de

² Pavis, 1995, p. 358-359.

³ Nous partageons les priorités établies par Pavis : l'énonciation théâtrale trouvera ainsi l'analyse qu'elle mérite dans la dernière partie de cette étude sur la théâtralité.

⁴ Pavis, 1995, p. 359.

significations. On s'attachera ainsi dans un premier temps à dégager les particularités, les propriétés les plus significatives du cadre spatio-temporel dans les *Farsas y églogas*, cadre qui sera d'abord envisagé, de façon passablement artificielle, dans son ensemble, comme une matière homogène. Dans un deuxième temps, le cadre sera au contraire envisagé en tant que structure, constituée d'éléments, de sous-espaces développant entre eux des rapports dynamiques. Cette dynamique des espaces apparaîtra comme un des éléments structurants majeurs des pièces de Lucas Fernández. Tout au long de cette démarche, on tentera de dégager le type de théâtralité qu'impliquent les spécificités et le dynamisme du cadre spatio-temporel du théâtre de Fernández.

On l'aura deviné, à l'image de la première partie consacrée à la communication non verbale, le point de départ est forcément textuel. À travers une lecture indicielle du texte plus ou moins consciente, fondée sur le repérage des marqueurs spatio-temporels, le lecteur procède à une construction mentale de l'espace et du temps à un double niveau, le niveau scénique et le niveau dramatique. Une précision terminologique s'impose ici. Notre analyse s'appuie sur les distinctions conceptuelles opérées par Anne Ubersfeld et qui semblent faire l'unanimité dans le décryptage de l'espace théâtral⁵. Dans *Lire le théâtre II*⁶, Ubersfeld oppose les *lieux*, éléments concrets physiquement perceptibles, et les *espaces*, catégorie abstraite, organisée en signes et donc porteuse de sens. Une deuxième distinction oppose l'*espace scénique*, composé de tous les éléments visibles de la scène, envisagés dans leur contenu et leur organisation signifiants⁷, et l'*espace dramatique*, espace imaginaire, cadre de la fiction dramatique et qui sera donc l'objet d'analyse de cette partie. On englobe habituellement dans cet espace dramatique l'ensemble des espaces figurés et évoqués dans le texte, c'est-à-dire les espaces dans lesquels se déroule l'action ainsi que ceux auxquels ont fait simplement allusion dans le texte et qui, en général, ne sont pas représentés sur scène. Pour une plus grande précision dans l'analyse, on distinguera dorénavant l'*espace dramatique* et le *hors-scène dramatique*, et on observera par ailleurs leurs rapports conflictuels.

L'appréhension de l'espace lors de la lecture d'un texte de théâtre se fait donc aux deux niveaux, dramatique et scénique, le lecteur imaginant à la fois l'espace

⁵ Ces distinctions sont globalement reprises, avec quelques nuances, aussi bien par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* (2005, p. 118-123) que par Biet et Triaud dans le très récent *Qu'est-ce que le théâtre ?* (2006, p. 75-84).

⁶ Ubersfeld, 1981, éd. 1996, p. 52-55.

⁷ « Nous appellerons *espace scénique* l'ensemble abstrait des signes de la scène ; l'espace scénique sera défini comme la collection des signes provenus du *lieu scénique* et qui y trouvent leur place » (Ubersfeld, 1981, éd. 1996, p. 53).

fictionnel de la fable et sa possible concrétisation sur une scène elle-même fictive. Bien que l'essentiel de notre travail porte sur l'espace et le hors-scène dramatiques dans les *Farsas y églogas*, ce cadre fictionnel est conditionné par le lieu théâtral qui était censé accueillir la représentation (salon d'apparat, intérieur d'une église, tréteaux sur la place publique). Certes, les données dont on dispose sur ces lieux restent aujourd'hui lacunaires. Elles sont néanmoins suffisantes pour permettre quelques observations que nous ne nous interdirons pas dans la mesure où, d'une part, elles éclairent le fonctionnement de l'espace dramatique dans les pièces de Lucas Fernández et, d'autre part, elles en dégagent une théâtralité spécifique.

CHAPITRE I

PARTICULARITÉS DU

CADRE DE LA FICTION DRAMATIQUE

L'approche systématique du cadre spatio-temporel des pièces des *Farsas* y *églogas* est singulièrement facilitée par sa relative homogénéité. Au-delà des nuances propres à chaque pièce, les actions dramatiques dans leur ensemble se déroulent dans des espaces qui partagent un nombre important de caractéristiques, proximité spatiale qui touche même, bien qu'à un moindre degré, la pièce la plus originale du recueil, à savoir l'*Auto de la Pasión*. La principale et la plus déterminante de ces caractéristiques communes est d'être un lieu extérieur, un espace ouvert, caractéristique qui, nous le verrons, n'est pas sans relation avec les tréteaux sur lesquels ces pièces étaient à l'occasion jouées. De ce cadre ouvert découle une série de propriétés spécifiques qui seront analysées individuellement. En premier lieu, l'extériorité s'avère être non seulement physique, mais aussi sociale : l'adjectif « extérieur » se précise ainsi comme « extérieur à la cité », espace en marge, dans lequel des rencontres improbables se nouent, permettant ainsi de jouer librement avec les règles sociales. Ensuite, l'ouverture de l'espace renvoie à l'ouverture des possibles, au refus de fixer un référent extra-dramatique unique, à l'empilement de signes qui a priori devraient s'exclure et qui, pourtant, apparaissent simultanément dans le cadre fictionnel. Cette multi-référentialité de l'espace dramatique sera déclinée en trois variantes : d'un côté, la création de

véritables *palimpsestes spatio-temporels*, construits par superposition successive de signes qui devraient s'annuler et, de l'autre côté, la possibilité d'une certaine *perméabilité* avec l'espace extra-dramatique ainsi que d'une *malléabilité* en fonction des besoins dramatiques.

I. DU LIEU SCÉNIQUE AU CADRE FICTIONNEL : **L'ESPACE-TRÉTEAU ET SES IMPLICATIONS**

Avant de parcourir les espaces imaginaires construits par les *Farsas y églogas*, arrêtons-nous d'abord sur l'espace scénique pour lequel elles ont été écrites. Le théâtre, écrivent Biet et Triaud, est en effet avant tout un lieu, doté de dimensions concrètes :

Et ces dimensions, comme cette manière de voir le lieu, sont aussi importantes pour l'ensemble du lieu théâtral que pour la constitution de l'espace scénique et de l'espace dramatique. Ce qui est spécifique au théâtre est que ces catégories, sans compter les contraintes plastiques qu'elles imposent, sont immédiatement signifiantes⁸.

En fonction donc de la forme et des dimensions du lieu théâtral, le cadre de la fiction dramatique auquel renvoie la scène varie de façon significative : les liens entre les caractéristiques matérielles des théâtres de boulevard et le succès du salon bourgeois comme espace dramatique par excellence, ou entre la disposition des théâtres antiques et l'évocation sur scène des palais et lieux de pouvoir, ont été établis par la critique. Cette piste de recherche a été appliquée, avec un succès mitigé, au théâtre de Lucas Fernández. L'essentiel des efforts a été destiné à établir les correspondances entre l'espace théâtral (et tout particulièrement la composition sociologique du public des représentations) et la portée idéologique des pièces. Or si l'on connaît mal cet espace théâtral et donc les spectateurs de Fernández, on peut proposer quelques hypothèses concluantes quant aux caractéristiques physiques du lieu scénique. Espinosa Maeso, dans son essai biographique sur le dramaturge, relève un passage du livre de comptes de la cathédrale de Salamanque indiquant la somme attribuée à un charpentier pour la construction de tréteaux sur lesquels allaient être joués « los juegos que fiso Lucas », qu'Espinosa Maeso, s'appuyant sur la liste des *dramatis personae*, n'hésite pas identifier

⁸ Biet et Triaud, 2006, p. 91.

comme la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*⁹. La seule représentation documentée des pièces de Fernández pointe donc vers un théâtre de tréteaux, lieu scénique par excellence du théâtre médiéval, très éloigné dans son mode de fonctionnement de la future organisation spatiale des théâtres à l'italienne. Partons par conséquent de l'hypothèse que le théâtre de Fernández était un théâtre de tréteaux : l'on trouvera peut-être dans les pièces des éléments de l'espace dramatique permettant de la vérifier.

Quelles sont donc les caractéristiques de ce lieu scénique que sont les tréteaux? Tout d'abord, celle d'être un espace ouvert. On n'est pas encore, ou pas souvent¹⁰, dans le système de représentation frontale qui s'imposera par la suite, que l'on schématise souvent par une boîte ouverte d'un seul côté, le célèbre quatrième mur séparant scène et salle. Sur la place publique, dans la rue et même à l'intérieur de l'église, l'espace théâtral s'adapte à l'espace disponible. En fonction de la disposition plus ou moins contraignante des lieux, les spectateurs entourent la scène et la plupart des côtés qui forment le tréteau restent ouverts, sans murs limitant physiquement et symboliquement l'espace scénique. Une deuxième caractéristique est d'être souvent un espace à l'air libre. Certes, il ne s'agit pas là d'un impératif. On sait par le livre de comptes de la cathédrale que les différents spectacles de la fête du Corpus à Salamanque étaient joués successivement à l'intérieur et à l'extérieur de l'église¹¹. Il reste que les représentations extérieures, sans être la norme, étaient du moins perçues comme ordinaires, non marquées par rapport à la pratique théâtrale habituelle. Ouverture et, dans une moindre mesure, extériorité sont donc des caractéristiques du lieu scénique. Elles s'avèrent l'être aussi du cadre de la fiction dramatique.

Ce cadre n'est pas fixé d'emblée par le texte dramatique, ce qui, nous le verrons, provoque un certain flou. Le long texte didascalique qui sert d'introduction tient davantage d'une liste de *dramatis personae* agrémentée d'un bref résumé que de l'habituelle didascalie spatiale en incipit des pièces de théâtre. Seul celui de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* contient une précision d'ordre spatial dans la phrase « y se topa en el campo con el pastor » (p. 109). Il est possible néanmoins grâce au texte spectaculaire¹², particulièrement épais lors des *introitos*, de reconstruire l'espace dramatique dans lequel se déroule l'action. La *Comedia de Bras Gil y*

⁹ Voir « Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández » (Espinosa Maeso, 1923, p. 406).

¹⁰ Au sujet de toutes les formes et les significations que peut prendre cet espace théâtral, on peut consulter *L'espace théâtral médiéval* (Konigson, 1975).

¹¹ Voir « Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández » (Espinosa Maeso, 1923, p. 404).

¹² Voir ci-dessus, p. 68.

Beringuella s'ouvre par un Bras errant dans la nature, « de cerro, en selua, en montaña » (v. 10). Dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, la Demoiselle est perdue « por aqueste oscuro valle » (v. 2). Au milieu de son *introito* de la *Farsa de Pravos y el soldado*, Pravos apostrophe les « montes, valles y cerros, prados, ríos y fuentes » (v. 51-52) qui l'entourent. L'*Égloga del Nacimiento* est la seule pièce comique dont l'*introito* ne désigne pas l'espace dramatique, mais le dialogue qui suit et les mises en garde de Bonifacio au sujet du loup qui rôde ne laissent planer aucun doute sur le cadre où évoluent les personnages, à savoir les montagnes et les collines. Le même cadre est repris pour l'*Auto del Nacimiento*, Pascual gardant le troupeau dans les hauteurs, pas loin d'un fleuve (« allá ayuso, allende el río » v. 9). Enfin, l'*Auto de la Pasión*, si différent des autres pièces du recueil, ne présente pas la spécificité que l'on aurait pu attendre. Certes, la teneur symbolique de la pièce se traduit par un espace globalement indéfini. On sait seulement que l'on se trouve à Jérusalem, quelques heures après la mort du Christ, et pas très loin du Saint Sépulcre, comme on l'apprendra lors de la conclusion. Les rencontres fortuites qui ponctuent la pièce et lui octroient sa structure laissent néanmoins imaginer un espace sinon extérieur, du moins largement ouvert, sans véritable contrôle sur les entrées et sorties des personnages.

À l'image de l'espace scénique censé l'évoquer, le cadre dramatique se définit dans l'ensemble comme un cadre extérieur, et donc logiquement ouvert. L'absence de murs autour du tréteau est transposée au niveau de l'espace dramatique par un flou non seulement au niveau de la nature même de cet espace (sommes-nous dans des prés, des montagnes, des vallées, des forêts ?) mais surtout au niveau de ses frontières. On assiste ainsi à une sorte d'inflation de l'espace dramatique, qui se projette bien au-delà des limites du petit espace scénique qui lui sert de support. L'accumulation récurrente de référents spatiaux dans les *introitos* sert ce propos. Pravos, on l'a vu, apostrophe l'ensemble de parages naturels qui l'entourent, mêlant dans un macroréférent /nature/ les monts, les vallées, les fleuves et les sources. Bras énumère les nombreux espaces qu'il vient de traverser. Le discours souligne ainsi l'immensité de l'espace dramatique qui devient la toile de fond de l'errance et de la perte de repères des personnages. Le spectateur saura seulement que l'action se déroule *quelque part* au milieu de cette immensité. Or *quelque part* peut aisément glisser en *partout*. Dans l'immensité de cette nature, il ne faudra pas s'étonner, lors de la conclusion, que les personnages se trouvent finalement juste à côté des cabanes des uns et des autres, du troupeau que garde la belle

Antona, de l'étable où est né le divin enfant, ou même, dans un autre cadre tout aussi ouvert, du Saint Sépulcre que l'on a justement décidé de visiter.

L'ouverture de l'espace peut de même être déclinée en ouverture aux regards. La critique a longtemps débattu sur la forme de l'espace théâtral médiéval, opposant l'espace circulaire et l'espace rectangulaire en fonction notamment de l'orientation donnée au regard du spectateur¹³. Ubersfeld propose de remplacer cette opposition sur la forme par une opposition sur le mode de fonctionnement, qui s'incarnerait dans l'opposition entre espace-tréteau et espace-boîte. L'espace-tréteau a vocation, au-delà de sa forme effective, à fonctionner sur le mode de l'espace circulaire dont la caractéristique essentielle est de ne pas accepter les jeux d'occultation :

L'espace circulaire a ses caractéristiques propres ; on peut orienter un espace rectangulaire, mais un espace circulaire a une vocation naturelle à ne pas être orienté. Il réclame de laisser le regard du spectateur l'affronter de tous les côtés, et il ne supporte aucune cachette, aucune occultation. L'espace circulaire est celui du jeu étale, de l'absence de secret¹⁴.

Or la thématique du secret impossible à cacher apparaît fréquemment dans les *Farsas y églogas*. L'exemple sans doute le plus connu sont les vers de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* relevés par Américo Castro et souvent commentés par la suite¹⁵. Sur le point de céder aux avances de plus en plus pressantes de Bras, Beringuella dresse une dernière barrière en invoquant métaphoriquement le regard inquisiteur de la société paysanne :

BERINGUELLA

No estemos más aquí yuntos,
que los campos tienen ojos,
llenguas y orejas rastrojos
y los montes mill varruntos. (v. 113-116)

Le quatrain peut évidemment être compris sans quitter le cadre de la fiction dramatique. Ces yeux, ces langues et ces oreilles attribués aux parages naturels renvoient, de façon à peine voilée par l'usage d'un langage poétique, au qu'en dira-t-on, à la rumeur publique dont l'emprise est telle qu'elle s'étend jusqu'aux tréfonds de la forêt. Il est néanmoins tentant d'y voir aussi un jeu avec la réalité extra-dramatique,

¹³ Voir *L'espace théâtral médiéval* (Konigson, 1975).

¹⁴ Ubersfeld, 1981, éd. 1996, p. 83.

¹⁵ Voir ci-dessus, p. 33.

avec les codes de l'espace théâtral à la fin du XV^e siècle. Yeux, langues et oreilles renverraient ainsi au public qui assiste à la représentation et qui effectivement ne perd pas le moindre détail de la scène d'amour extra-conjugal qui se déroule sous ses yeux. Or il ne s'agit pas du public inoffensif, blotti dans le noir de cet espace parfaitement circonscrit qu'est la salle du théâtre-boîte, mais d'un public omniprésent, étouffant presque, qui entoure les acteurs et en empêche la fuite. Dans, l'espace-tréteau, en effet, il n'y a pas de coulisses salvatrices à l'horizon pour servir de refuge aux amants souhaitant de l'intimité. L'absence de coulisses permettra quelques strophes plus tard un jeu scénique qui s'appuie sur le comique de mouvement. Surpris par Juan Benito, grand-père de Beringuella, les amants tentent de se cacher derrière d'hypothétiques rochers :

BERINGUELLA	Comencemos a correr por aquí entre aquestas breñas y deuaxo aqueñas peñas ños podemos esconder, que allí no ños podrá ver.
JUAN BENITO	Que ño, ño, ño's podrés yr por más que queráys huýr, que aquí os tengo de prender. (v. 242-249)

Malgré le décor verbal habilement dressé par le discours de Beringuella, le tréteau reste un espace hostilement ouvert. Nulle « breña », nulle « Peña », nulles coulisses en somme où se soustraire à la vue du grand-père furieux, et par-delà, au regard du public. Nulle part où échapper au regard d'un personnage encombrant. Nulle part non plus où expédier ce personnage intempestif. Dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, le Berger, humilié par les coups qu'il vient de recevoir du Chevalier, tente une dernière menace avant de se plier à la volonté de ses interlocuteurs et à l'ordre naturel des choses :

PASTOR	Callá, que yo lo diré a vuestro padre, que os ví anxó anxí. Yo se lo rellataré. (v. 474-477)
--------	---

Le Berger, réduit dès l'arrivée du Chevalier au rang de simple spectateur des retrouvailles amoureuses, fonctionne ici comme une véritable projection sur scène du public. Il permet de mettre en abîme la théâtralité du dévoilement, de l'étalage des

secrets, qui caractérise l'œuvre de Lucas Fernández¹⁶. À l'étalage verbal des passions et des secrets s'ajoute un étalage spatial progressif des personnages. En effet, dans toutes les pièces des *Farsas y églogas*, les personnages sont introduits au fur et à mesure sur scène, mais une fois offerts au regard du spectateur, ils ne sauraient s'y soustraire. Les personnages refusent de quitter les lieux malgré les injonctions parfois violentes qu'on leur adresse. On peut ainsi énoncer cette loi qui touche à la structure apparente des pièces : tout personnage qui investit la scène y restera jusqu'au dénouement. On ne compte aucune sortie (à l'exception des sorties finales) dans tout le recueil. Il est possible d'y voir un signe de primitivisme, de maîtrise approximative des lois du genre, à la façon de quelques critiques qui ont qualifié de maladroites ces arrivées sur scène¹⁷. On peut aussi l'expliquer par les caractéristiques physiques de l'espace-tréteau. Dans un espace théâtral circulaire, qui ne compte pas de coulisses, où l'occultation s'avère délicate, un acteur peut difficilement quitter la scène sans détourner les regards des spectateurs de l'action dramatique.

Cette capacité à s'adapter aux spécificités matérielles d'un lieu est d'ailleurs l'une des caractéristiques que les pièces de Lucas Fernández héritent du théâtre médiéval. Elie Konigson nous rappelle que l'espace théâtral médiéval s'inscrit dans la géographie et l'architecture urbaine :

Une étude du théâtre médiéval devrait en somme débiter par l'affirmation : il n'y a pas d'espace théâtral médiéval ! Dans l'église, le drame, liturgique ou non, trouve son assise spatiale dans l'architecture de l'édifice. Les théâtres des mystères, de la farce, des Entrées royales ou princières trouvent une assise comparable dans les structures spatiales de la cité. Préalablement à tout théâtre médiéval, il y a une ville, une place, une rue¹⁸.

Ainsi, en opposition aux *farsas* profanes et semi-profanes, l'*Auto de la Pasión*, qui fut vraisemblablement joué dans une église (probablement la cathédrale de Salamanque), s'appuie largement sur les possibilités de jouer sur l'occultation et le dévoilement qu'offre l'édifice. La thématique centrale de la pièce est l'absence du Christ, le vide qu'il laisse chez ses fidèles, le vide spirituel qui existait préalablement chez le païen et futur converti Dionisio. Les discours visent justement à remplir ce vide par l'évocation de la Passion. Ce dispositif langagier est complété par un dispositif

¹⁶ Voir ci-dessous l'analyse consacrée au dévoilement du non-dit, pp. 307-308.

¹⁷ Par exemple, Hermenegildo dans « Nueva interpretación de un primitivo » : « Es un detalle evidente de primitivismo la falta de agilidad para introducir los personajes » (1966, p. 17).

¹⁸ Konigson, 1975, p. 77.

scénique visant lui aussi à redonner au Messie une forme de présence. Il s'agit de l'*Ecce Homo*, de la croix, et du sépulcre dont l'exposition aux regards rythme la pièce, la divisant en trois grandes parties. Il est significatif que dans deux des didascalies qui organisent ces moments forts de l'action dramatique, le didascale insiste sur la surprise que doit produire le dévoilement de ces objets : « *Aquí se ha de mostrar vn eccehomo de improviso para prouocar la gente a deuoción* » (p. 222), et « *Aquí se ha de demostrar o descubrir vna cruz, repente a desora* » (p. 228). L'architecture de l'église permet d'occulter, moyennant un voile ou un autre mécanisme, l'*Ecce Homo* et la croix qui font partie de son mobilier, pour que la surprise, lors de leur apparition, n'en soit que plus grande : ce dispositif est destiné à montrer que la présence du Christ ne peut être ressentie que par une révélation, en particulier lorsqu'il s'agit d'une conversion, comme c'est le cas pour le personnage de Dionisio, qui vient d'arriver de Grèce et ne connaît donc rien à l'enseignement du Messie.

II. UN ESPACE EN MARGE

Montagnes, vallées, prés et forêts composent le cadre des pièces du recueil, à l'exception de l'*Auto de la Pasión*. Ce cadre ne saurait se réduire à cette seule valeur référentielle. Lucas Fernández semble d'ailleurs attacher peu d'importance à cette valeur référentielle, tant le référent concret du cadre semble parfois flou. Il s'inscrit ainsi en continuité avec l'approche médiévale de l'espace, qui restera en vigueur bien au-delà de la Renaissance jusqu'à l'apparition au XVIII^e siècle d'un théâtre bourgeois à espace référentiel¹⁹. L'espace chez Fernández est donc à envisager principalement comme un ensemble de traits significatifs et non dans son rapport au référent extra-dramatique (bien que, nous le verrons, l'auteur ne s'interdise pas occasionnellement de jouer là-dessus). Nous avons jusqu'à présent dégagé les deux traits qui nous semblaient les plus structurants, l'ouverture et l'extériorité, et les avons analysés dans leur relation

¹⁹ Ubersfeld oppose sur ce point les espaces construits à partir du spectateur et les espaces construits à partir du référent, où « la scène, nécessairement close sur trois côtés, est homogène [...] et l'espace y reproduit un lieu référentiel (avec ses clivages éventuellement). En opposition avec, par exemple, **le théâtre du Moyen Âge, quasi totalement non référentiel**, le théâtre bourgeois à partir de la fin du XVIII^e siècle, le théâtre naturaliste, le théâtre réaliste ou néo-réaliste de Tchekhov, supposent cet espace purement référentiel » (1977, éd. 1996, p. 142) ; (la mise en caractères gras n'est pas dans la citation d'origine).

au lieu scénique et dans leurs implications en termes fonctionnels (avec l'impossibilité, par exemple, de recourir à l'occultation), mais non dans leur signification. Le choix d'un espace extérieur, en effet, ne peut être justifié par ces seules raisons fonctionnelles. L'espace extérieur est avant tout un choix symbolique. L'adjectif extérieur renvoie non seulement aux propriétés physiques de l'espace, mais aussi à ses propriétés sociales : extérieur à la cité, et même extérieur à la société. Le propre du cadre chez Fernández est d'être sans ambiguïté un cadre non social, privé du fondement même de la société, à savoir la parole. C'est ce que souligne le Soldat de la *Farsa de Pravos y el soldado*, étonné que même hors de la société, dans la nature, l'amour puisse exercer sa tyrannie :

SOLDADO	¿De amores tan mal te sientes en estas brauas montañas, entre peñas y cabañas, no conuersando con gentes? (v. 141-144)
---------	--

La campagne et la montagne sont donc dans l'imaginaire du Soldat intimement associées au silence, à l'absence de parole humaine et donc de société organisée. La même remarque étonnée est formulée par la Demoiselle de la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* : « Sus tormentos no es posible / que os dé [e]n tan grande sossiego » (v. 231-232). L'idée de silence est implicite dans « sossiego » : comment l'amour peut-il sévir aussi loin du bruit, du verbiage des sociétés humaines ? L'espace extérieur devient ainsi l'espace du vide, d'un silence que ne peuvent briser que les cris des bêtes sauvages. À la fin de son entretien avec le Berger, La Demoiselle, dans une envolée lyrique, se complaît à imaginer sa propre mort, qui prend la forme d'une fusion avec le cadre qui l'entoure. Cela débute significativement par la perte de la faculté de parler, qui est remplacée par l'adoption du langage des fauves, seuls compagnons de son infortune :

DONCELLA	Los graznidos de las aues con los gritos que yo daré, gozaré por cantos dulces, süabes.
	De los ossos sus bramidos será mi melodía. De los lobos aüllidos muy crecidos será mi dulce armonía. (v. 348-256)

L'envolée lyrique se termine quelques strophes plus tard par l'évocation de la mort. La fusion avec la nature ne peut en effet mener qu'à l'anéantissement progressif de soi, c'est-à-dire littéralement, à un retour au vide :

DONCELLA

Presto dará fin (a) mi muerte
en ver mis tristes cuydados.
Los nobles quatro elementos,
con tormentos,
todos serán ponçoñados. (v. 374-378)

L'espace dramatique est donc, à l'origine, avant que l'action ne s'y installe, l'espace du vide, peuplé seulement par des fauves qui ne rôdent jamais très loin de la scène. Le loup, en particulier, est brandi comme menace dans les deux *farsas* semi-profanes. Bonifacio, dans l'*Égloga del Nacimiento*, tente d'empêcher Gil de dormir en invoquant la présence de cet animal dans les parages : « que los llobos vernán / al ganado, y matarlo han » (v. 228-229). De même, dans l'*Auto del Nacimiento*, Lloreynte explique l'état d'agitation des moutons du troupeau par leur peur du fauve : « Algún rabaz, ¡malpecado! / quiçás te lo espantaría » (v. 122-123). Le loup, en plus d'être un élément de contextualisation de l'univers théâtral de la bergerie, devient ici l'incarnation de la sauvagerie par définition, le sauvage du sauvage.

Dans ces deux *autos navideños*, le cadre est de surcroît complété par la superposition à cet espace du vide d'un temps du vide, les deux pièces se déroulant pendant les derniers instants d'obscurité avant l'aube. L'*introito* de l'*Auto del Nacimiento* insiste sur ce moment hautement symbolique :

PASCUAL

¡Hora! Muy huerte llentío
haze aquesta madrugada.
¡Rabia! ¡Y cuán terrible elada!
¡Juro a mí que haze gran frío!
El ganado mamantío
cuydo que se ha de perder
si no le echan a pascer
allá ayuso, allende el río,
en algún prado valdío. (v. 1-9)

Les premiers vers de la pièce sont employés pour poser le cadre dramatique par la technique du décor verbal. Il s'agit d'un espace symboliquement plongé dans la pénombre de l'aube et dans le froid hivernal de la fin décembre, un espace habité

seulement par le berger et son troupeau. Le cadre s'inscrit donc d'emblée sous le signe de l'obscurité²⁰, du froid et du vide, les trois caractéristiques étant mises en relief par le système de rimes de la strophe qui établit un lien entre « llentío », « madrugada », « elada », « frío », et « valdío ». Le cadre devient ainsi l'image du monde inhospitalier qui précède la diffusion de la Bonne Nouvelle. Dans cette temporalité symbolique, l'apparition des premières lueurs de l'aube préfigure la proche arrivée du rédempteur :

PASCUAL

El alborada ya reguil[í]a.
Ya cuydo sale el luzero.
El carro ya va somero,
hora se haze de almorzar. (v. 12-15)

La symbolique temporelle est incontestablement moins exploitée dans l'*Égloga del Nacimiento*, qui pourtant est construite sur le même modèle. Il faut attendre l'arrivée de Macario pour relever un indice sur le cadre temporel de la pièce. En effet, lorsque Macario s'adresse pour la première fois aux bergers, ces derniers lui répondent méfiants : « Quién soys, que a tal ora andáys ? ». Ils soulignent ainsi implicitement le manque d'adéquation entre la présence de l'ermite et la cadre spatio-temporel : Macario ne devrait pas être en train de rôder dans la montagne en pleine nuit, ses intentions ne peuvent être que malhonnêtes. La question met en évidence une dernière caractéristique du cadre : dans cet espace non social qu'est la nature, la présence humaine ne peut être qu'accidentelle et suspecte. Les bergers sont les seuls habitant légitimes de cet espace, et, à ce titre, leur humanité est parfois niée. La Demoiselle de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, dans l'errance qu'elle imagine, qualifie les humains qu'elle croisera de « sauvages » : « y, sin dudar, / espantaré a los salvajes²¹ ». À côté de ces habitants légitimes, se dresse une série de personnages dont le premier attribut est l'égarement : leur présence dans l'espace du vide ne s'explique en effet que par leur errance hors des sentiers tracés. Au premier rang de ces personnages, on trouve l'amoureux, qui affiche, indépendamment de sa condition sociale (le berger sera ainsi souvent amoureux), des traits communs. S'inscrivant dans une rhétorique amoureuse

²⁰ L'obscurité est aussi la première caractéristique du cadre que dresse l'introito de la Demoiselle dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* : « ¡Ay de mí, triste ! ¿Qué haré / por aqueste **escuro** valle ? » (v. 1-2)

²¹ La définition très évocatrice que donne Covarrubias du terme *salvaje* établit des parallèles explicites entre les habitants des montagnes, les sauvages, le paysan et le manque de maîtrise des bonnes manières : « salvaje. Todo lo que es de la montaña; los pintores, que tienen licencia poética, pintan unos hombres todos cubiertos de vello de pies a cabeza, con cabellos largos y barba larga. Éstos llamaron los escritores de libros de caballerías salvajes. [...]. 2. Llamamos salvaje al villano que sabe poco de cortesía ».

traditionnelle, les symptômes de l'amour dans les *Farsas y églogas* sont la folie et l'égarement. Les deux symptômes sont par ailleurs intimement liés : à l'époque, une étymologie fantaisiste, reprise par Covarrubias²², fait remonter l'adjectif « loco » au latin *locus*, le fou étant celui qui est privé d'attaches spatiales. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, Bras décrit ainsi son errance :

BRAS	Si me embosco en la espessura, no puedo allá sosegar pues, si me vuelvo al llugar, lluego me añubra ventura (v. 25-28)
------	---

Le quatrain pose deux alternatives contraires, introduisant une opposition entre la « espessura », espace non social par excellence, et le « llugar » (c'est-à-dire le village), lieu privilégié de la vie sociale des bergers. L'impossibilité de s'identifier à l'un ou l'autre des espaces et d'y rester ancré confirme le déracinement du personnage. Outre ce cas du berger amoureux, l'errance est le mode de déplacement privilégié des personnages extérieurs à l'univers *pastoril*, comme Macario et le Soldat, tel que nous l'avons démontré dans notre analyse des déplacements comme mode de communication non verbale²³. L'accès à l'espace dramatique passe donc chez les personnages non-bergers par une rupture avec la société, qui peut être permanente chez l'ermite Macario et chez le Soldat errant, ou exceptionnelle et passagère chez la Demoiselle et chez le Chevalier amoureux, cherchant à échapper, le temps d'un rendez-vous galant, aux interdits qui pèsent dans l'univers de la cour. L'espace dramatique se pose ainsi en espace en marge, espace affranchi des lois qui organisent la vie de la cité.

Le choix d'un tel cadre a pour première conséquence de doter ce théâtre d'un caractère expérimental dans la façon dont il fait se croiser et évoluer ses personnages. En commentant la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, José María Díez Borque posait la question de la vraisemblance de la rencontre entre un berger et un chevalier :

²² On lit en effet dans le *Tesoro de la lengua castellana* : « La etimología deste vocablo tornará loco a cualquier hombre cuerdo, porque no se halla cosa que hincha su vacío. Y sea su primera interpretación de la palabra *locus*, *loci*, por el lugar, atento que al loco solemos llamar vacío y sin seso; y así aquel lugar parece que queda sin llenarse. [...] Otros le dan origen a *luco*, porque en la gentilidad algunos demonios quisieron ser reverenciados fuera del poblado en algunos bosques, cuyo territorio no debía ser violado de ninguno, atreviéndose a cortar del carrasca, encina ni otro árbol, so pena de quedar locos y agitados de las furias ».

²³ Voir ci-dessus, p. 141.

Una primera duda nos acomete : ¿era posible que un caballero se rebajase a hablar con un pastor? Lo más probable es que se trate de una ficción literaria sin acomodo en la realidad²⁴.

La question de Díez Borque est à replacer dans une approche sociologique du théâtre qui tente de dégager les rapports sociaux à l'époque où la pièce a été écrite. Cette approche est partiellement biaisée lorsqu'elle s'appuie sur une conception référentielle du lieu scénique, sur l'idée que cet espace reproduit un espace concret réel. Comme nous le rappelle Ubersfeld, le lieu scénique est certes « toujours mime de quelque chose », mais pas forcément d'un lieu réel :

Ce qui est toujours reproduit au théâtre, ce sont les structures spatiales qui définissent non tant un monde concret que l'image que se font les hommes des rapports spatiaux dans la société où ils vivent et des conflits qui sous-tendent ces rapports²⁵.

En choisissant de placer ses personnages dans un espace vide, en marge de la société, Fernández s'offre la possibilité de recréer une sorte de microcosme social, où il pourra montrer les rapports sociaux sous un jour nouveau, débarrassé des filtres qui gênent son appréhension dans notre quotidien. Dans la nature, toutes les combinaisons de personnages sont possibles par-delà leur appartenance sociale : c'est le hasard et non l'usage qui ordonne les rencontres. L'espace ouvert et vide s'offre en lieu de rencontre, d'expérimentation. Les bergers peuvent tenter de séduire les demoiselles et se montrer insolents face aux chevaliers ou aux ermites. Cependant, cette liberté de départ débouche sur un nombre très limité de dénouements et sur la reproduction finale de l'ordre social ou religieux. L'espace non social devient, paradoxalement, l'espace où la société peut être reconstruite progressivement, sous les yeux des spectateurs, pour mettre ainsi en relief les lois qui la gouvernent. Le silence originel se remplit de la parole des personnages qui ne peut déboucher que sur le conflit et sur la victoire de l'une des parties. Nous nous pencherons sur cet aspect du cadre dramatique dans le deuxième chapitre, consacré à la dynamique des espaces.

²⁴ Díez Borque, 1970, p. 4.

²⁵ Ubersfeld, 1981, éd. 1996, p. 116.

III. UN CADRE MALLÉABLE

L'espace dramatique chez Lucas Fernández comme dans l'ensemble du théâtre du Moyen Âge et de la Renaissance est doté d'une faible valeur référentielle. Il est difficile de savoir vraiment où se passe l'action. L'espace scénique partageait selon toute vraisemblance ce flou référentiel. Les dépenses notées sur le livre de comptes de la cathédrale font seulement état des sommes allouées aux acteurs pour leur prestation ainsi que pour les costumes, mais aucune mention n'est faite du décor. Le tréteau apparaissait donc probablement aussi vide que la nature qu'il était censé évoquer. Et si décor il y avait, à l'image des dispositifs complexes des entrées triomphales ou des mystères, il n'était en aucun cas référentiel et il n'était pas censé reproduire un espace réel concret.

Le flou référentiel dote la matière spatiale d'une malléabilité que le dramaturge peut exploiter en fonction des besoins dramatiques. L'espace sera ainsi sculpté et modelé au long des pièces par les discours des personnages, à commencer par cette séquence clé dans la construction de l'espace dramatique qu'est l'*introito*. Une seule pièce du recueil n'est pas dotée d'un vrai *introito* : la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero*, qui s'ouvre par une réplique de la Demoiselle significativement plus courte (14 vers au total) que les longs monologues introduisant les autres pièces. Sur le plan fonctionnel, cette première réplique reste néanmoins identique aux *introitos*. Elle sert en effet de scène d'exposition, apportant les renseignements nécessaires sur le cadre fictionnel avec cette question angoissée : « Ay de mí, triste ! ¿Qué haré / por aqueste escuro valle ? » (v. 1-2). La réplique compte un seul complément de lieu, qui place la Demoiselle dans une vallée sombre. Par cette concision même, chaque mot prend une dimension particulière. Dans l'éventail d'espaces naturels qu'emploie parfois avec une imprécision volontaire le dramaturge, le choix de la vallée évoque la profondeur, le gouffre à l'issue incertaine. L'obscurité, elle, n'est pas sans rappeler la nuit qui submergeait le monde païen à l'ouverture des *farsas* semi-profanes. En reprenant un procédé cher à la littérature lyrique, la Demoiselle projette sur l'espace le noir pessimisme de son état d'esprit. Plus tard, alors qu'elle a réussi à instaurer une forme de connivence avec le Berger et que l'appréhension initiale s'est effacée, la vallée sombre est qualifiée de « tan gran sossiego » (v. 232), mettant en évidence la capacité de l'espace à évoluer par l'action du discours, à s'adapter aux besoins dramatiques de

l'instant. Enfin, au risque de nous répéter, l'obscurité de la vallée fait écho au vide, vide de l'espace naturel, mais vide affectif surtout, provoqué par l'absence de l'être aimé, vide conversationnel aussi, que la forme monologale de la réplique ne parvient à remplir que partiellement. La vallée obscure s'avère ainsi une spatialisation du manque qui est à l'origine de l'action dramatique de la pièce.

La mise en place de l'espace dramatique dans les autres *introitos* obéit à un schéma plus complexe que la simple présence de compléments de lieu. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, les premiers marqueurs spatio-temporels apparaissent dans la deuxième strophe alors que Bras raconte son errance :

BRAS	He andado oy acossado de cerro en selua, en montaña, por ver dónde se acauña Veringuella y su ganado. (v. 9-12)
------	--

La première strophe de l'*introito* laissait le spectateur dans l'indéfinition spatio-temporelle. Avec cette deuxième strophe, on entame un mouvement panoramique qui va progressivement nous rapprocher de l'ici-maintenant de la scène. L'énumération des espaces traversés par Bras (« de cerro en selva, en montaña ») contient les premiers éléments du cadre de l'action, immédiatement perçus comme relevant du domaine du pastoral, ce qui permet un décryptage facile de la situation. La structure du deuxième vers invite à un balayage visuel de l'immensité de l'espace qui entoure Bras. Le spectateur parcourt avec son imagination ces collines et ces forêts avant de fixer sa vue sur un point précis : la cabane de Beringuella. Le verbe *acauañarse*, en effet, véhicule une image statique de la bergère qui rompt avec la vision dynamique du vers précédent. Cet effet de zoom, ce rapprochement vers un point fixe se poursuit dans la strophe suivante :

BRAS	Ando y ando y ñunca paro, como res que va perdida, a mi mal ño allo guarida y en mi bien ño allo reparo; de rato en rato m'envaro, voy como tras perra el perro. (v. 17-22)
------	--

La strophe s'ouvre par la répétition du verbe *andar* qui fait écho au « he andado » de la strophe précédente. Cependant, alors que le passé composé de « he

andado » offrait une vision panoramique de la journée du berger, le présent de « ando y ando » nous installe définitivement dans le présent de la représentation, par le biais d'un gros plan sur les mouvements du personnage. Le mouvement de rapprochement culmine avec le verbe *envararse*, qui oblige le spectateur à porter son regard sur le corps même du personnage. À cet ancrage spatial répond, au début du deuxième quatrain, un ancrage temporel. Le « oy » assez large de la strophe précédente est remplacé par le complément de temps « de rato en rato » qui, malgré son flou apparent, se rapproche sensiblement de l'instant insaisissable du présent. Ce double ancrage est souligné par un parallélisme suturel entre « ando y ando » et « de rato en rato » que renforce un système de rimes internes et d'assonances en /a/ et /o/.

Un mouvement identique est perceptible dans l'*introito* de l'*Auto del Nacimiento*. La première strophe pose un cadre dont les éléments symboliques, le vide, la nuit, l'arrivée du nouveau jour et l'ère chrétienne qu'il annonce, ont été analysés dans le chapitre antérieur. Ces éléments sont présentés dans un ordre particulier, qui est celui du regard de Pascual, personnage chargé de réciter l'*introito*. Le spectateur découvre ainsi le cadre à travers les yeux du personnage qui le décrit. À l'image de Bras Gil, Pascual balaye du regard l'espace qui l'entoure. Il commence dans la première strophe par surveiller son troupeau, avant de chercher des yeux un pré lointain, en contrebas, où protéger les brebis du froid (« allá ayuso, allende el río, en algún prado valdío », v. 8-9). Dans la deuxième strophe, le regard de Pascual et, à travers lui, l'imagination du spectateur, continuent de se promener et se perdent au loin, à l'horizon, où le soleil semble pointer (« El alborada ya reguil[l]a. / Ya cuydo sale el luzero. », v. 12-13). Or cette vision panoramique qui tente d'embrasser la majesté du site naturel est interrompue soudainement lorsque la faim s'insinue :

PASCUAL

El Carro ya va somero²⁶,
hora se haze de almorzar.
Quiérome aquí rellanar. (v. 14-16)

Le geste de s'asseoir, qui accompagne selon toute vraisemblance ces vers, fixe sur scène le regard du spectateur, perdu jusqu'ici dans les rêveries bucoliques d'une aurore montagnarde, ancrage souligné explicitement par le déictique « aquí » qui

²⁶ Le *Carro* renvoie ici à la Grande Ourse. « Somero », d'après le DRAE, signifie « muy inmediato a la superficie ». Canellada interprète donc le vers comme une allusion à la Grande Ourse sur le point de se cacher derrière les montagnes.

s'oppose à l'antérieur « allá ayuso ». L'ancrage se fait plus concrètement sur le corps du personnage, dont la dimension physique nous est rappelée par l'allusion au petit-déjeuner : les contingences matérielles de l'existence rappellent sur terre un Pascual perdu dans la contemplation.

L'*introito* de l'*Égloga del Nacimiento*, lui, est construit sur le mouvement inverse. Bonifacio ouvre son monologue par un éloge des plaisirs terrestres puis opère un gros plan sur son propre corps, incarnation même des vertus de la belle vie, et dont il tente assez comiquement de vanter la beauté :

BONIFACIO	¡Cómo ahúto barbihecho, maguer soy barbiponiente! Más que vn dado soy perhecho, en cosa ño so contrecho. (v. 21-24)
-----------	--

Pendant cet autoportrait plus que complaisant, on reste dans l'indéfinition spatio-temporelle, bien que le langage rustique du berger ait fourni suffisamment d'indices pour situer l'action. Ce n'est qu'à la quatrième strophe qu'une série de compléments de lieu entame un mouvement d'éloignement, substituant au gros plan sur le corps de Bonifacio une sorte de promenade imaginaire dans la campagne de Salamanque à travers ses fêtes et ses foires. Bonifacio évoque les « bodas y cofradías » (v. 31) ainsi que les « romerías » (v. 33) où il pavane, le Val de Villoria (v. 36) et celui d'Almuña (v. 37) dont nul habitant ne saurait rivaliser avec lui, et pour finir, les « ferias y mercados » (v. 46) où il cherche la confrontation.

La parfaite opposition entre le mouvement allant du paysage environnant au corps de Pascual dans l'*Auto del Nacimiento* et le mouvement inverse allant du corps de Bonifacio à la campagne de Salamanque dans l'*Égloga del Nacimiento* trouve un prolongement inespéré lors de la conclusion des deux *introitos*, dans la façon d'introduire le deuxième personnage sur scène. Dans la première pièce, Pascual, revenu à des préoccupations très immédiates comme manger et allumer un feu, est résolument ancré dans le présent de la représentation. Il est donc en mesure d'aller réveiller un Lloreyn te et de l'intégrer à son espace. L'arrivée du deuxième personnage est ainsi préparée, annoncée par le monologue d'ouverture, dont elle épouse le mouvement. À l'inverse, dans la deuxième pièce, Bonifacio semble s'éloigner progressivement du présent de la scène, perdu dans un répertoire de vantardises qui tient plus de la narration que de l'art dramatique. Il sera brutalement ramené sur terre, ou sur scène plutôt, par

l'intervention punitive de Gil, qui interrompt le monologue pour sanctionner un comportement déviant :

GIL	Di. ¿Por qué te vas loando, muy gozoso, y a ti mismo alabando, y contigo mismo habrando, muy lloco y vanagrolloso? (v. 66- 70)
-----	--

La sanction n'est pas destinée uniquement au vaniteux Bonifacio. Elle rappelle aussi que le théâtre, contrairement à d'autres formes littéraires, n'est pas un soliloque égocentrique mais un dialogue à plusieurs voix, qui doit se dérouler sur scène, et non dans l'espace imaginaire où semblait se promener Bonifacio à la fin de son monologue. Alors que l'introduction de Lloreynte s'inscrivait dans le mouvement de l'*introito*, l'intervention de Gil provoque une rupture soudaine de ton qui ne manque pas de provoquer l'hilarité du public.

Enfin, la *Farsa de Pravos y el soldado*, à cause de la longueur exceptionnelle de son *introito* (il compte 100 vers, presque le double des autres *introitos*), multiplie les variations dans les mouvements de rapprochement et d'éloignement du corps de l'acteur vers l'espace environnant et de l'espace environnant vers le corps de l'acteur. L'*introito* s'ouvre ainsi par le gros plan désormais habituel sur le corps du personnage, affligé cette fois d'innombrables maux. Pendant trois longues strophes, Pravos énumère l'interminable série de symptômes de la maladie qui le terrasse et dont il tait volontairement le nom. Comme dans l'*Égloga del Nacimiento*, il faut attendre la quatrième strophe pour repérer un premier marqueur spatial :

PRAVOS	[tal dolencia] Haz al hombre andar perdido y embauído por cerros y carrascales. (v. 35-37)
--------	--

Le passage de la première personne qui écrasait les strophes précédentes à une troisième personne, tout en soulignant l'universalité du mal qui le touche, provoque une première prise de distance au niveau de l'énonciation. On a vu comme, dans d'autres pièces, le spectateur découvre l'espace dramatique à travers le regard du personnage, par le biais de la technique du décor verbal. C'est ici à Pravos d'épouser

paradoxalement le regard du spectateur pour s'observer soi-même (d'où la troisième personne), s'obliger à lever les yeux et découvrir enfin le cadre dans lequel s'inscrit son errance. Le pluriel de « cerros y carrascales » ainsi que la construction par coordination suggèrent une découverte de cet espace immense par le biais d'un balayage visuel imaginaire, figure privilégiée de Lucas Fernández dans la présentation du cadre dramatique. Ces éléments semblent annoncer l'apostrophe qui ouvre l'envolée lyrique de Pravos : « ¡O montes, valles y cerros! / ¡O prados, ríos y fuentes! » (v. 51-52). L'envolée est ici presque littérale, elle comporte un mouvement de recul suscité par cette soudaine inflation de l'espace dramatique bien au-delà des limites étriquées de la scène. Puis, deux strophes plus tard, comme par un mouvement de balançoire, le grand espace qu'embrassait imaginativement le spectateur se dégonfle : une didascalie explicite et une déclaration de Pravos (« Quiérome aquí rellanar », v. 71) indiquent que le berger, comme Pascual dans l'*Auto del Nacimiento*, interrompt sa contemplation pour s'asseoir par terre, ancrant inévitablement les regards sur un très petit périmètre autour de sa personne. Ce jeu sur la façon d'appréhender le cadre spatial octroie à ce long monologue la nécessaire variation rythmique qui permet d'éviter le danger de la monotonie. Plus largement, il rend compte de ce mouvement de va-et-vient qui est une des figures fondamentales de l'écriture de Lucas Fernández, commandant aussi bien au micro-enchaînement des répliques qu'à la macro-structure des pièces. Il s'impose de même comme un des ressorts privilégiés du comique grotesque : tout discours idéalisant est immédiatement sanctionné par un retour à des considérations bien plus matérielles et terre à terre.

À cette malléabilité de la dimension du cadre s'ajoute au long des pièces une malléabilité de ses connotations. On a vu comment la vallée sombre dans laquelle errait la Demoiselle se transformait en espace de grande tranquillité pour souligner l'évolution de son état d'esprit. L'espace dramatique est, en effet, construit par un empilement de signes qui peuvent s'avérer contradictoires. Exemple particulièrement frappant de ce phénomène, le cadre *pastoril* est simultanément idéalisé comme espace naturel préservé de la corruption humaine et dénigré comme espace rustique lié à la vulgarité de ses habitants. Cette ambivalence est parfois perceptible à l'intérieur d'un même passage, comme dans le pseudo-épilogue de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Bras, qui a enfin réussi à séduire Beringuella, lui propose de partir en direction de sa bergerie :

BRAS

¡a! ¡Dios te dé buena estrena!

BERINGUELLA	Y a ti te dé buen matino.
BRAS	Tiremos nuestro camino allá, carria la majada.
BERINGUELLA	¿Y adónde está careada?
BRAS	Allá en somo, azia el espino. (v. 203-208)

La strophe est saturée de marqueurs spatio-temporels, à haute valeur symbolique. La temporalité apparaît dans « estreno » et « matino », qui traduisent dans l'unité de temps symbolique qu'est la journée le début de la relation entre les deux bergers. Cette relation est transposée dans l'espace par l'image traditionnelle du chemin qu'ils se disposent à parcourir ensemble, avant d'arriver au sommet (autre image traditionnelle du bonheur qui s'inscrit dans la dialectique haut/bas). À cette série d'images traditionnelles (la journée, le chemin, le sommet) se rajoutent des référents spatiaux à la lecture plus ambiguë : ainsi la « majada » (la bergerie) et l'« espino » (l'aubépine) participent à la création d'un cadre idyllique, d'un *locus amœnus* où leur amour pourra s'épanouir. Cependant « majada » connote les excréments²⁷ et renvoie les personnages à leur basse condition, transformant ce *locus amœnus* en *locus horridus*. Quant à l'aubépine, elle présente elle aussi un réseau de connotations complexes. Arbuste à épines, elle suggère les difficultés et les peines de l'existence, et renvoie, en dernière instance, à la couronne de la Passion du Christ. Cependant, les fleurs dont elle se couvre au printemps sont réputées pour leur parfum. En plaçant cet élément ambivalent en fin de strophe et même en clôture de la partie dialoguée, Fernández souligne l'ironie légère qui se dégage de ce pseudo-épilogue, qui est en même temps célébration de l'amour partagé et plaisanterie aux dépens d'un couple de bergers un tantinet ridicule.

Au-delà de la simple superposition de connotations opposées pour un même signe spatial, le référent du cadre spatio-temporel s'avère lui-même multiple. En effet, si la bergerie du pseudo-épilogue de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* peut simultanément évoquer le bonheur de la nature et la grossière rusticité du couple protagoniste, c'est parce que le cadre *pastoril* dans son ensemble est doté d'un double référent : il renvoie aussi bien à l'Arcadie de la tradition littéraire classique qu'à la campagne léonaise du XV^e siècle, il est multi-référentiel et perméable à des éléments extra-dramatiques.

²⁷ On lit dans le DRAE à « majada » : « 2. Estiércol de los animales » et « 3. Excremento humano ».

IV. UN CADRE MULTI-RÉFÉRENTIEL ET PERMÉABLE

Si au découpage serré d'un espace dramatique limité aux frontières étroites de l'espace scénique, l'on substitue un découpage plus large, englobant l'ensemble des espaces cités dans le dialogue, le flou référentiel s'efface au profit d'une référentialité plus concrète, que l'on peut qualifier de réaliste. En première place du relevé des espaces cités avec un référent extra-dramatique, on trouve les nombreuses allusions à la géographie de la région de Salamanque. Ci-dessous, dans la carte de l'actuelle province de Salamanque, sont notés les toponymes qui apparaissent dans les cinq pièces profanes et semi-profanes, et qui grosso modo n'ont pas changé au cours des cinq siècles qui nous séparent de Lucas Fernández :



Nous avons dressé la carte à partir de la toponymie actuelle de la province, avec la marge d'incertitude que cela comporte. Certains toponymes, comme le Navarredonda de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* (v. 461) ou le Mogarraz de la *Farsa de Pravos y el Soldado* (v. 232) nous semblent indiscutables. Dans l'*Égloga del Nacimiento*, la plus riche en données géographiques, apparaissent cités le Val de Villoria (v. 36), Almuña (v. 37), une « ermitaña de San Bricio » (v. 162) et un « herrero de Rubiales » (v. 156-157). La coïncidence n'est pas exacte avec les toponymes actuels, mais leur proximité géographique, en particulier entre Villoria et Pedrezuela de San Bricio, assure une certaine solidité à l'hypothèse. Plus difficiles à placer, le « Verrocal » (v. 441) auquel fait allusion la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, lieu où est censé habiter le grand-oncle de Bras, et le « Collado » de Juan del Collado, dans l'*Auto del Nacimiento*. Les majuscules qui accompagnent Verrocal et Collado confirment qu'il s'agit bien de toponymes. Or ces toponymes sont construits à partir des accidents géologiques de l'endroit, *berrocal* renvoyant à un terrain rocheux, et *collado* à un col de montagne. Nombreux sont donc les toponymes qui, dans la région, sont construits de façon identique.

Des cinq pièces profanes et semi-profanes, la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* est la seule privée de cet ancrage géographique dans la région de Salamanque. Cela n'a rien d'étonnant. Les toponymes sont quasi exclusivement utilisés dans les pièces en tant que signes individualisants des personnages. Pour décliner leur identité, les bergers renvoient systématiquement à leur origine géographique ainsi qu'à celle de leur famille proche et lointaine. Ainsi, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, le jeune prétendant déroule sa généalogie afin d'amadouer le grand-père de son amoureuse :

BRAS GIL

Nieto so yo de Pascual
y aun hijo de Gil Gilete,
sobrino de Juan Jarrete,
el que vive en Verrocal.
[...]
Pues allá en Nauarredonda
tengo mi madre senora. (v. 438-461)

L'importance accordée à l'origine géographique dans la définition de l'identité trouve son illustration la plus parlante dans la façon dont Pravos se présente dans la

Farsa de Pravos y el soldado, antéposant l'appartenance géographique à son nom propre :

PRAVOS

D[e] aquí soy, de Mogarraz.
Si saber mi ñombre os praz,
soy Prauos del Carrascal. (v. 232-234)

Les personnages de la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero*, étant privés de nom propre, le seront ainsi tout naturellement d'histoire et d'origines, ce qui explique l'absence de référence à la géographie de la région de Salamanque dans cette pièce.

À cet espace géographique à référent réel, se superpose un espace qui puise des éléments référentiels dans la tradition littéraire, et plus concrètement dans la littérature pastorale qui, avec la traduction en 1492 des *Bucoliques* de Virgile par Juan del Encina et, surtout, avec la publication en 1504 de l'*Arcadie* de Jacopo Sannazaro connaîtra un nouvel élan en Europe tout au long du XVI^e siècle. L'espace dramatique reçoit ainsi paradoxalement un double traitement réaliste (qui tient parfois même du réalisme grotesque tel que l'entend Bakhtine) et idéaliste, voire néoplatonicien²⁸. L'idéalisation de la nature est perceptible dans le *villancico* qui clôt le pseudo-épilogue de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, chanté par le couple de bergers :

En esta montaña
de gran hermosura
tomemos holgura.

Haremos cabaña
de rosas y flores,
en esta montaña
cercada de amores,
y nuestros dolores
y nuestra tristura
tornar se ha en olgura. (v. 217-226)

En contraste avec l'errance et l'hostilité de l'espace qui ouvrait la pièce, le *villancico* souligne l'adéquation parfaite des personnages avec leur environnement. Le bonheur est conçu comme l'harmonie entre l'activité humaine et la nature, symbolisée

²⁸ Pour l'influence des courants néoplatoniciens sur la pensée de Fernández, voir *Love in the Early Spanish Theater* (Hathaway, 1975).

par la cabane faite de roses et de fleurs. Ce sentiment de fusion entre l'homme et la nature est renforcé par le système de rimes qui lie « montaña » et « cabaña » ainsi que « flores » et « amores ». Le caractère fantasmatique de ces projections sur la nature est parfois utilisé par Lucas Fernández avec un but légèrement parodique. Ainsi dans, la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, la Demoiselle ouvre ses échanges avec le Berger par cette question :

DONCELLA	¡O, pastorcico serrano! ¿Viste, hermano un cauallero passar ? (v. 16-18)
----------	--

Le diminutif « pastorcico » et l'emploi métaphorique de l'appellatif « hermano » témoignent d'une familiarité avec l'inconnu qui vient de l'aborder, que l'on peut lire sur un mode réaliste comme l'expression d'une condescendance de classe, mais que l'on peut aussi lire sur un mode intertextuel comme l'expression d'une sympathie inspirée par les clichés que véhicule la littérature pastorale dont l'imaginaire de la Demoiselle est pétri²⁹. La grossièreté du Berger dans le dialogue qui va suivre contraste avec les phantasmes littéraires que la Demoiselle projetait sur lui, produisant un inévitable effet comique.

Néanmoins, la tradition pastorale n'apparaît pas uniquement dans les *Farsas y églogas* en tant que bagage culturel de personnages nobles ou comme procédé rhétorique pour signifier l'harmonie dans les *villancicos*. Le cadre réaliste des pièces peut en effet occasionnellement s'effacer pour devenir l'espace mythique peuplé de créatures magiques de la littérature pastorale. Dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, Pravos commence par énumérer les nombreuses victimes que l'amour a déjà faites dans les parages, avant de mentionner la présence d'une mythique nymphe :

PRAVOS	<p>Ño's podré oy acabar de percontar zagales que acá maltrata.</p> <p>Que Bras Gil por Beringuella passó vn montón de quexumbres [...] Y aún Mingo, si se decrala,</p>
--------	--

²⁹ Dans sa première réplique, la Demoiselle multipliait les références à des concepts abstraits de la culture classique, signalant ainsi son appartenance à un milieu cultivé.

por **Pascuala**
 [...]
 Y aun **Cristino** en religión
 se metió y dexó su hato;
 después amor, de rebato,
 le sacó de su intención.
 Embióle mensajera
 muy artera
 que lo tentasse de amor,
 nimpha llamada **Febea** (v. 178-198)

Le « acá » où habite Pravos n'est plus dans cette tirade la région de Mogarraz mais un espace strictement fictionnel, sans référent dans le monde réel, qu'il partage avec des personnages issus des pièces de théâtre de Juan del Encina et de Lucas Fernández lui-même. À côté du couple de la *Comedia de Bras Gil et Beringuella*, font leur apparition les bergers Mingo et Pascuala, dont les prénoms renvoient aux personnages principaux des églogues VII et VIII d'Encina, ainsi que Cristino y Febea, de l'églogue éponyme du même Encina. La présence dans l'énumération de ce dernier couple est plus surprenante. En effet, alors que, d'une part, Pravos, Bras Gil et Beringuella, et Mingo et Pascuala partagent tous les mêmes caractéristiques rustiques et témoignent donc d'une vision passablement réaliste ou du moins non idéalisée du monde des bergers, d'autre part, Cristino et Febea, berger spirituel et nymphe tentatrice, renvoient sans équivoque à l'univers stylisé de la littérature pastorale et représentent un hommage indéniable à Juan del Encina. Quelques strophes avant, Pravos avait déjà pris comme exemple d'un amour tragique les mésaventures d'un autre couple d'inspiration pastorale, Fileno y Zefira, personnages principaux de l'églogue XIII de Juan del Encina. Or Pravos se présente explicitement comme un témoin direct de cette histoire tragique, et non comme spectateur de la fiction dramatique à laquelle elle renvoie :

PRAVOS	Y aun por zagales qu'[h]e vido y he oýdo que por grimas y cordojos de amoríos, se han vencido. (v. 155-158)
--------	--

La frontière entre espace réaliste et espace idéalisé, qui aujourd'hui nous semblent pourtant s'exclure mutuellement, n'était donc pas à l'époque aussi tranchée. Les sous-genres dramatiques encore à leur stade embryonnaire pouvaient ainsi se contaminer mutuellement, ce qui explique peut-être le titre de *Farsas y églogas* choisi

pour le recueil : par-delà le flou des dénominations génériques qui précèdent chaque pièce, le terme *farsa*, emprunté à la tradition théâtrale française, renverrait à leur contenu réaliste/grotesque, et le terme *égloga*, emprunté à Juan del Encina et, au-delà, à Virgile, renverrait à leur contenu pastoral.

Le cas des deux *farsas* semi-profanes est plus complexe. Dans celles-ci, les bergers, à l'image de leurs homologues des pièces profanes, sont solidement ancrés dans cet espace géographique concret qu'est la région de Salamanque. Bonifacio, dans l'*Égloga del Nacimiento*, se flatte d'être le plus irrésistible garçon de la Vallée de Villoria et d'Almuña (v. 36-38), et il développe une longue généalogie où apparaissent un forgeron de Rubiales ainsi qu'une sorcière de San Bricio. Dans l'*Auto del Nacimiento*, un personnage est présenté, en fonction de son origine géographique, comme Pedro del Collado (v. 196). En tant que bergers castillans du XVI^e siècle, leur base culturelle est un catholicisme teinté de superstition. Les bergers jurent sur des saints (pas toujours inscrits dans le calendrier liturgique), comme le « Juro a san Hedro » (v. 83) et le « ¡Por san Vasco! » (v. 217) de l'*Égloga del Nacimiento* et le « ¡Pese a sant Pego! » (v. 255), le « Juro a sant Junco sancto » (v. 266), et le « pese a sant Pabro » (v. 294) de l'*Auto del Nacimiento*. Dans cette dernière pièce, les bergers comptent demander des explications de phénomènes mystérieux au curé de leur village (« El crego ños lo dirá », v. 154), alors que dans la première, ils invoquent le Pape pour trancher un débat moral (« Dime si es caso del Papa / este pecado ». v. 176-177), et s'amuse aux dépens d'un ermite dans une longue séquence anticléricale (v. 273-315), avant d'évoquer leur éducation catholique commune (plutôt insuffisante) :

BONIFACIO	Sí, que a la ygreja he andado, y zagal soy bien sabido, y hasta la g he aprendido, sino que se me ha oluidado.
GIL	También yo en ñuestro llugar hué monazillo, y porque me quijo açotar el sacristán tras el altar, di al diablo el caramillo. (v. 462-470)

À côté de cet univers catholique, dont le champ sémantique inonde la strophe, on trouve dans la bouche de ces mêmes bergers des références culturelles paradoxales. Dans l'*Égloga del Nacimiento*, Gil fait appel à des exemples issus de la mythologie classique pour tempérer la vantardise de Bonifacio :

GIL	El que [a] Anteo destripó asmo yo que hu mayor. (v. 92-93) [...]
GIL	¿Harto ño lo hu Narciso, el qual, como ñecio, quiso morirse de modorío? (v. 103-105)

Ces allusions à Antée, le géant terrassé par Hercule, et à Narcisse, renvoient à un cadre culturel gréco-latin et octroient donc aux deux personnages des traits des bergers mythologiques de la littérature pastorale. Parallèlement, leurs allusions, au cours du même dialogue animé, à Absalon (v. 99), à Samson (240), à Ésaü (241), à Judith et Holopherne (v. 244-245), à Ysbosset (v. 246) ou à Tobie (v. 249) assimilent ces mêmes personnages aux bergers hébreux du récit biblique. Se profile ainsi, dans les deux *farsas* semi-profanes, une géographie de la Palestine biblique et de ses habitants, parfaitement familière aux personnages des pièces. Ce nouvel espace, qui se superpose à celui de la Castille du XVI^e siècle, devient un cadre supplémentaire dans lequel évoluent les bergers. La proximité entre les deux aires géographiques est renforcée par la mise en place d'une temporalité synchronique qui obéit aux mêmes lois de perception. En effet, les bergers de Lucas Fernández ne perçoivent pas le temps historique en fonction de repères chronologiques conventionnels, d'où l'absence de dates. Pour saisir historiquement un événement, le berger l'inscrit dans la petite histoire de sa région, sa généalogie et celle de ses connaissances lui servant de repères. Cette affirmation vaut pour les événements castillans comme pour les bibliques. Ainsi, dans l'*Auto del Nacimiento*, avant même de prononcer le nom de Marie, la Vierge est identifiée par rapport à sa généalogie : « ¿Ves que dixo que parió / oy la hija de Sanctana ? » (v. 298-299). Cette étrange façon de faire référence à Marie témoigne d'une proximité avec les faits, les espaces castillan et palestinien partageant la même réalité. On retrouve une identique obsession généalogique chez les bergers de l'*Égloga del Nacimiento*, qui ayant reçu la Bonne Nouvelle, s'empressent d'interroger l'ermite Macario sur la tribu à laquelle appartient Marie :

BONIFACIO	De la Madre vos pregunto si es del tribu de Rubén, o de Ogad, según varrunto, o de Asser. ¿Caý a punto? [...]
MACARIO	Dígote en verdá

GIL

que viene por línea reta
del gran tribu de Judá
A la hé ¡Miafé! digo ha,
qu'essa es casta bien perheta. (v. 501-515)

L'exclamation approbatrice de Gil qui clôt l'échange rend compte de ses connaissances solides en généalogie hébraïque. Le parallèle est inévitable avec le jugement approuvateur de Juan Benito après l'exhibition que fait Bras Gil de sa lignée dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Outre l'inévitable effet comique qu'induit ce rapprochement (l'obsession généalogique des bergers est souvent utilisée chez Lucas Fernández avec un but parodique³⁰), il contribue aussi, tout en faisant œuvre d'enseignement catéchistique, à souligner l'universalité du message chrétien, en montrant sa réception familière dans l'espace quotidien du spectateur du XVI^e siècle.

Aux espaces de la Castille rurale, de la forêt mythologique et de la Palestine biblique, il faut enfin ajouter une certaine perméabilité à l'actualité artistique et politique de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e, par le biais de clins d'œil à son public urbain. On a déjà pu observer les nombreuses références aux églogues d'Encina dans la *Farsa de Pravos y el soldado*. Or celles-ci, au-delà de la simple connivence qu'elles engagent entre le dramaturge et un public de connaisseurs, ont comme but bien précis de « fictionnaliser » le cadre dramatique, d'effacer, le temps d'une envolée lyrique, les marques réalistes au profit de l'idéalisation propre aux œuvres pastorales. On trouve dans l'*Égloga del Nacimiento* un deuxième clin d'œil littéraire lorsque Gil, en parlant de la grand-mère de Bonifacio, reprend la célèbre expression de Sempronio dans la *Celestina* :

GIL

¡Quán gran puta vieja es ella!
Peor es que Celestina. (v. 199-200)

La nature du cadre dramatique reste ici inchangée : à la différence de Cristino et Febea, Celestina, personnage urbain par excellence, ne saurait partager le même espace référentiel que les bergers rustiques de la pièce. En effet, par la bouche de Gil, Lucas Fernández s'adresse indirectement aux spectateurs, plus à même de décrypter l'allusion que l'ignorant Bonifacio. Le temps d'une réplique, le cadre fictionnel s'efface au profit

³⁰ Voir « Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family pride in Early Spanish Drama » (Lihani, 1957).

d'un commentaire métadramatique sur l'actualité littéraire du moment, à savoir la publication à Burgos en 1499 de la célèbre tragédie de Fernando de Rojas.

À côté de ces clins d'œil littéraires, Lucas Fernández glisse aussi des références aux événements politiques de son temps. Antonia Fernández fonde son étude sur la date de rédaction de la *Farsa de Pravos y el soldado*³¹, sur l'hypothèse, déjà émise par Cañete³², que la pièce s'inscrit dans le climat belliqueux qui régnait en Castille lors des préparatifs de la croisade avortée de 1506. Cette hypothèse expliquerait cette référence du Soldat à Jérusalem, exprimée par celui-ci pour se défendre de l'hostilité des bergers envers l'institution militaire :

SOLDADO

Pues no hacemos tanto mal
que no hagamos algún bien,
que a la gran Jerusalem
ymos asentar real. (v. 446-449)

La date de 1506 est de surcroît confirmée par une invocation de Pascual, « Guarde Dios al rey Herrando » (v. 524). En effet, cette référence dans la bouche d'un castillan au Roi Ferdinand permet de supposer que la pièce fut écrite après la mort d'Isabelle et même après le court règne de Philippe I.

Dans l'*Égloga del Nacimiento* on retrouve le même climat de préparation à la croisade qui suscite une identique hostilité chez les bergers. On lit ainsi, parmi les reproches anticléricaux que Gil et Bonifacio adressent à l'ermite Macario : « ¿Soys echacuerbo, o buldero / de cruzada? » (v. 286-287). Or le DRAE définit *echacuervos* comme le « predicador o cuestor que iba en los lugares publicando la cruzada », et *buldero* comme la « persona comisionada para distribuir las bulas de la Santa Cruzada y recaudar el producto de la limosna que daban los fieles ». Plus loin, Gil poursuit la série de moqueries en comparant Macario à fray Egidio (« Va a ganar el sant Perdón, / qu'es fray Egidio », v. 296-297). L'allusion pourrait renvoyer au célèbre intellectuel franciscain du Moyen Âge, fray Juan Gil de Zamora, connu aussi sous ce nom de fray Egidio. Il est néanmoins plus probable qu'elle se réfère au moins connu fray Egidio de Viterbo, vicaire général de l'ordre de saint Augustin, qui devant Ferdinand le Catholique avait prononcé un sermon destiné à promouvoir la reconquête de Jérusalem et de Constantinople. Cette dernière hypothèse semble plus cohérente avec l'ensemble

³¹ Fernández, 1965.

³² Cañete, 1867, pp. 28-36.

de la séquence anticléricale et permet d'interpréter « ganar el sant Perdón » comme un pèlerinage en Terre Sainte.

Cette perméabilité du cadre dramatique, dans lequel s'invitent, au milieu d'un dialogue rustique fort éloigné de la société urbaine et de ses polémiques, des allusions à la vie politique du royaume, met une fois de plus en évidence le fonctionnement de ce cadre, qui n'est pas conçu comme une reproduction d'un lieu réel et cohérent, mais comme un empilement de référents, de signes et de connotations parfois contradictoires. Ceux-ci vont être mis en avant, tour à tour, selon les besoins dramatiques de la séquence, les impératifs matériels du lieu scénique, ou la portée symbolique que l'on veut attribuer à la pièce. Or au-delà de ces quelques caractéristiques générales que sont l'empilement, la multiréférentialité ou la malléabilité, le cadre de la fiction dramatique apparaît aussi comme une structure dont les différents éléments sont en rapport dynamique, épousant et renforçant la structure globale des pièces, comme nous allons le montrer dans notre deuxième chapitre.

CHAPITRE II

LA DYNAMIQUE DES ESPACES

L'idée d'une articulation entre espace et fable au théâtre n'est pas nouvelle. Avec son étude sur le théâtre de Hugo intitulé *Le Roi et le Bouffon*, et notamment avec le chapitre « structure du théâtre de Hugo », Ubersfeld apportait une première approche systématique du phénomène. L'hypothèse de départ était simple : le mouvement dramatique dans les pièces de Hugo s'appuie sur une opposition entre un espace A, lié au pouvoir, et un espace B, lié à la rue, et sur les passages d'un espace à l'autre qu'opèrent les personnages. Trente ans plus tard, dans le récent *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Biet et Triaux continuent de définir la construction mentale de la fable par le lecteur en fonction d'une lecture indicielle des marqueurs spatio-temporels :

Le lecteur va nécessairement s'appuyer sur les indications qu'il lit pour déterminer une succession de temps et de lieux dans la fiction en les articulant avec des actions souvent produites par un discours prononcé par des entités ou par des personnages³³.

Une lecture des *Farsas y églogas* à la lumière de cette théorie de la syntaxe des espaces semble à première vue difficile. En effet, point de « succession de temps et de lieux » dans les pièces de Lucas Fernández, donc a priori, point de passages d'un espace

³³ Biet et Triaux, 2006, p. 585.

A à un espace B. La fable des différentes *farsas* est réduite à son expression minimale, ce qui s'accompagne d'un cadre lui-même réduit à son expression minimale : un seul lieu, un seul temps. Le théâtre de Lucas Fernández, par son supposé primitivisme, ferait-il exception à cette célèbre règle énoncée par Ubersfeld : « Toute la syntaxe narrative peut être comprise comme l'investissement ou le désinvestissement d'un certain espace par le ou les personnages principaux³⁴ »? Ce chapitre s'attachera à démontrer qu'au contraire, le théâtre de Fernández exploite pleinement l'articulation entre fable et espace. Nul besoin en effet d'une succession de temps et d'espaces pour permettre une dynamique de passages : ceux-ci ne se feront pas entre des espaces successifs mais entre la scène et le hors-scène dramatique.

I. SCÈNE ET HORS-SCÈNE

La scène est, dans les *Farsas y églogas*, un enjeu stratégique de taille : la tension dramatique repose essentiellement sur les conflits qu'elle suscite. Les buts antagoniques des différents personnages sont explicitement traduits en termes spatiaux, selon trois vecteurs fondamentaux pouvant être déclinés sur des variantes plus complexes dans les différentes pièces :

1. Le personnage souhaite expulser son interlocuteur de l'espace scénique³⁵, ou, variante inverse, il souhaite quitter l'espace scénique pour s'éloigner de cet interlocuteur.
2. Le personnage souhaite rester avec son interlocuteur dans l'espace scénique.
3. Le personnage souhaite amener son interlocuteur quelque part dans le hors-scène.

Ainsi, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, du moins dans sa première moitié, Beringuella exprime de nombreuses fois son désir de voir Bras Gil partir, tel que nous l'avons observé dans le chapitre sur les déplacements³⁶. Cette volonté est illustrée par les nombreux impératifs de mouvement qui ponctuent son discours (« anda, vete,

³⁴ Ubersfeld, 1977, éd. 1996, p. 130.

³⁵ On emploie ce terme ici et jusqu'à la fin du chapitre pour se référer à l'espace scénique dramatique, c'est-à-dire au morceau du cadre fictionnel auquel renvoie la scène, et non pas à l'espace scénique tel qu'on l'entend habituellement, c'est-à-dire l'espace réel qu'organise le scénographe et où évoluent les acteurs.

³⁶ Voir ci-dessus, p. 142.

vete » v. 65 ; « tirté allá » v. 67 ; « Anda de aquí » v. 77 ; « anda vete » v. 79). Les déictiques qui accompagnent souvent ces impératifs contribuent à fixer un repère spatial qui oppose un « acá » scénique et un « allá » hors-scène, le passage entre les deux espaces étant assuré par la paire verbale ir/venir.

Le verbe « venir » est en effet la parfaite illustration du vecteur spatial attribuable à Bras. Fort significativement, il s'agit du verbe principal de la réplique par laquelle le berger ouvre réellement les échanges, après les salutations de rigueur : « Vengo me acá para ti » (v. 51). Bras s'inscrit donc dans le deuxième cas de figure. Pour séduire la bergère, il exprime le désir de rester ensemble dans l'espace scénique : « llugo llugo te yrás » (v. 72). Cette dernière réplique de Bras répond au « Anda, vete, vete, Bras » de Beringuella par le contenu sémantique, par la rime et l'assonance entre *te-bras* et *te-yrás*, et par sa structure formelle avec répétition d'un mot. Cette imbrication rend compte des manipulations stratégiques que l'on peut opérer par le discours autour des enjeux spatiaux : Bras, qui s'est introduit sans invitation dans l'espace de Beringuella, s'approprie implicitement cet espace en manifestant sa volonté d'y rester. Si Beringuella souhaite mettre un terme à leur entretien, ce sera à elle de quitter l'espace scénique.

L'arrivée de Juan Benito bouleverse ces schémas vectoriels. Beringuella, comme tout personnage féminin en situation de trilogie, s'efface. Juan Benito incarne le troisième cas de figure. Il souhaite traîner Bras devant un juge pour qu'il explique ce qu'il faisait en un lieu reculé, seul avec Beringuella. On retrouve en conséquence dans son discours un nombre élevé d'impératifs de mouvements : « Anday, acá juraréys / en las manos de un jurado » (v. 314-315), « allá yrés » (v. 321), « Anda ya, escomiença andar » (v. 329). En face, Bras Gil adopte dans un premier temps une attitude schématisable par le deuxième vecteur, et manifeste son souhait de ne pas quitter les lieux (« ño me lleuéys » v. 318 ; « que ño me lleuéys vos, ño » v. 331), tout en glissant progressivement vers une attitude plus proche du premier vecteur et, dans un sursaut d'agressivité, tenter d'exiler le vieux Juan Benito hors de la scène (« tirté a fuera » v. 328 ; « Cata que os tiréys allá » v. 376). L'ensemble des vecteurs traduisant les buts de chaque personnage est retranscrit dans le tableau ci-dessous, où les rectangles représentent l'espace scénique et les flèches des vecteurs de type 1, 2, ou 3 :

	BRAS GIL	BERINGUELLA	JUAN BENITO
PREMIÈRE MOITIÉ	Be ← Br	Be Br →	
DEUXIÈME MOITIÉ	← Br JB →		JB + Br →

À la lumière de cette première analyse, on peut définir une situation conflictuelle comme la présence dans une séquence de deux vecteurs de mouvement opposés. Inversement, un dénouement se définit par l'adoption collective du troisième vecteur, à savoir le départ vers un espace hors-scène. Ainsi, dans l'épilogue, le « vámonos, que ya [e]scurece » (v. 551) de Bras répond au « Vamos d[e] aquí que añochece » (v. 550) de Juan Benito. Le pseudo-épilogue entre Bras et Beringuella, offrait déjà un échange similaire, avec un « aballemos » (v. 212) de Bras répondant au « aballemos » (v. 212) de Beringuella. Quelques strophes avant, la bergère avait montré une première faille dans la résistance qu'elle offrait aux avances de son interlocuteur : « No estemos más aquí yuntos / que los campos tienen ojos ». En effet, par cette réplique, Beringuella suggère pour la première fois la possibilité d'un mouvement commun vers le hors-scène, souligné par la première occurrence de la première personne du pluriel, annonçant ainsi la proximité du dénouement.

La *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* est construite sur une schéma vectoriel assez semblable, avec cette différence de taille : la pièce précédente s'ouvrait sur l'irruption du personnage masculin dans l'espace du personnage féminin, le pré où Beringuella gardait son troupeau, alors que celle-ci s'ouvre au contraire sur l'égarement du personnage féminin dans l'espace du personnage masculin. Les vecteurs de mouvements de la première moitié de la pièce vont donc être inversés, la requête d'amour ne pouvant être menée dans le théâtre de Fernández que par un homme. Le but

de la Demoiselle ne sera plus, comme pour Beringuella, d'expulser le Berger, mais de quitter elle-même un espace scénique hostile, soit, dans un premier temps, pour retrouver son Chevalier (d'où son insistance à soutirer au Berger les informations nécessaires à son projet), soit, une fois l'espoir des retrouvailles évanoui, pour s'adonner à des pratiques mortifiantes en guise de pénitence, d'où des tentatives répétées de mettre un terme aux échanges en annonçant son départ (« Pastor, queda enorabuena » v. 321 ; « Quiero cumplir mi jornada, / queda adiós, pastor loçano » v. 379-380).

À l'opposé, le Berger affiche comme but antagonique de garder la Demoiselle dans l'espace scénique, en exploitant un large éventail de stratagèmes dont le plus récurrent est le chantage affectif (« ¡Y veréis cómo os tornáys / adonde tenéys las mientes! » v. 145-145 ; « Ay, ¡veréys cómo os vays / y me dexáys! » v. 322-323 ; « ¡No's vays tan desconsolada » v. 381). La Demoiselle ne s'y trompe pas et formule un reproche révélateur, « No me quieras más tener / pastor, con tu razonar » (v. 325-326), qui semble à première vue identique à cet autre reproche qu'adressait Beringuella à Bras, « ñó estés conmigo en rizonas / [...] / ño me quieras tentar más » (v. 66-68), à cette différence près : la Demoiselle n'accuse pas son interlocuteur d'employer la rhétorique pour tenter de la séduire (« tentar ») mais pour tenter de la retenir dans un espace (« tener »). Face à ses échecs répétés, le Berger adoptera un ultime stratagème, peu avant l'arrivée du Chevalier, en tentant vainement d'amener la Demoiselle vers le hors-scène, plus concrètement vers sa bergerie (« Vámonos a mi majada, / que está en somo esta floresta », v. 388-389).

L'irruption du Chevalier, comme celle de Juan Benito dans la pièce antérieure, change radicalement les enjeux spatiaux. Dès ce moment, et jusqu'au dénouement, un conflit territorial est déclenché entre les deux personnages masculins pour la possession de l'espace scénique, qui précède le conflit pour la possession de la Demoiselle et se superpose à lui. Le souhait à peine voilé de chaque personnage est de voir l'autre disparaître dans le hors-scène. Il n'est donc pas étonnant que la première réplique que le Berger adresse au Chevalier soit un ordre indirect de quitter les lieux sous la forme atténuée d'une question rhétorique :

PASTOR

¡Que ñora mala vengáys!
y así vos lo digo yo,
y dezí: ¿por qué os llegáys
y tomáys

Par les verbes *venir* y *llegar*, qui relèvent du champ sémantique du mouvement, le Berger présente l'arrivée du Chevalier comme une véritable incursion territoriale. Ce dernier réagit symétriquement en tentant d'éloigner le Berger (« Aparta allá, majadero », v. 414). Pour désamorcer le conflit, le Demoiselle finit par intervenir en exprimant à son tour le souhait de voir le Berger partir (« vete en paz agora », v. 459, « vete d[e] í », v. 465), faisant définitivement pencher la balance en défaveur du Berger et forçant ainsi la conclusion. Notons enfin qu'à l'image des conflits observés jusqu'à présent, la paire verbale *ir/venir* continue de structurer le repère spatial. L'ensemble peut être schématisé sous la forme du tableau ci-dessous :

	PASTOR	DONCELLA	CABALLERO
PREMIERE MOITIE	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">P → D</div> <p>Puis</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">P + D →</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">P D →</div>	
DEUXIEME MOITIE	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">P+D C →</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">← P D+C →</div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px;">← P C+D →</div>

La *Farsa de Pravos y el soldado* présente la structure la moins immédiatement lisible. On peut attribuer cela à la présence de longues séquences peu conflictuelles, mettant en scène les digressions des personnages sur la nature de l'amour et sur les remèdes aux maux qu'il provoque. On peut aussi souligner comme facteur d'opacité le flou qui entoure les motivations globales du Soldat, personnage errant, totalement extérieur à l'intrigue amoureuse qui fonde la pièce, mais qui pourtant totalise le tiers des répliques. Seuls des buts ponctuels sont identifiables chez lui, comme la volonté de

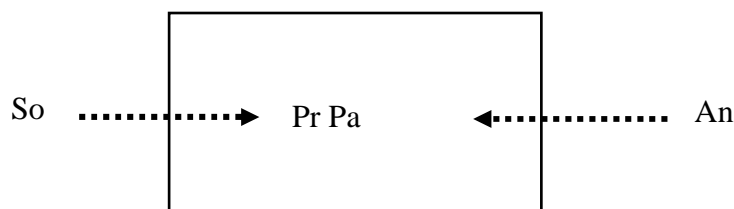
venir en aide à Pravos, qui sera mal reçue par les bergers. Sur ce noyau de tension dramatique qu'est la mauvaise réception des bergers, se greffe une première séquence conflictuelle, la séquence de *pullas* qui oppose Pravos et Pascual au Soldat. Le but apparent des *pullas* est d'exclure leur cible. On peut donc imaginer une transposition spatiale de cette exclusion en expulsion de l'espace scénique. Néanmoins, à la différence des autres pièces, les impératifs de mouvement et notamment la paire verbale *ir / venir* sont absents de la séquence. En fait, la *pulla*, sous la forme d'une exclusion symbolique, fonctionne comme un rite d'intégration d'un élément étranger, qui doit subir des brimades pour être accepté³⁷. La séquence sera donc difficile à retranscrire vectoriellement, car les vecteurs de mouvements se voient attribuer un double sens d'intégration et d'exclusion. Malgré cette complexité, l'opposition entre scène et hors-scène reste entièrement opérationnelle dans la pièce, les mouvements d'intégration/exclusion n'étant concevables qu'appliqués à un élément importé du hors-scène.

La deuxième séquence conflictuelle de la pièce est la requête d'amour. Dans cette séquence aussi, la *Farsa de Pravos y el soldado* offre quelques singularités. Tout d'abord, Antona, l'être aimé, n'apparaît ici que très tardivement, lors du dernier quart de la pièce, ce qui concourt à rendre la structure de la pièce moins lisible. Ensuite, Antona est dotée d'une capacité d'initiative bien inférieure à celle de ses homologues féminins. Son but initial n'est ni, comme Beringuella, d'expulser son interlocuteur hors de son espace à elle, ni, comme la Demoiselle, de fuir un espace hostile, mais simplement de résister à la force centripète qui la pousse vers un espace scénique résolument masculin, car occupé dès le départ par Pravos, le Soldat et Pascual. Les échanges qui entourent son arrivée sur scène sont, sur ce point, révélateurs :

PASCUAL	Y aun yo te digo, en verdá que allí cerca haz su majada.
PRAVOS	¿ Allí está la enterriada? Pues corre , llámala acá .
PASCUAL	¡Antonilla, Antonilla, zagalilla! ¡Ha, ha, ha!
ANTONA	¡Ha, ha, ha, ha!
PASCUAL	Ven acá presto, carilla. Ven , bobilla, dexa el hato y llega acá . (v. 740-749)

³⁷ Voir ci-dessous, p. 450, ainsi que Maurizi, 1994, pp. 199-215.

On retrouve une nouvelle fois dans ces échanges l'opposition entre un « allí » hors-scène, la bergerie d'Antona, et un « acá » scénique, et des passages entre les deux par le biais des verbes *correr*, *venir* et *llegar*. Or cette fois, Antona n'est pas à l'initiative du mouvement qui la porte sur scène, comme l'étaient auparavant Bras ou la Demoiselle. La scène, espace naturel de Pravos et Pascual, semble dotée d'une force centripète qui vise à intégrer les personnages extérieurs que sont le Soldat et Antona, la dynamique de la pièce étant assurée par les résistances et les obstacles qui se dressent à cette intégration, soit par le biais du rituel d'intégration qu'est l'échange de *pullas* dans le cas du soldat, soit, dans le cas d'Antona, par les réticences que se doit d'afficher une femme aux propositions des hommes. Les enjeux spatiaux de la pièce peuvent être rendus sous une forme quelque peu différente de celles des tableaux précédents, par ce schéma où le rectangle représente toujours l'espace scénique tandis que les flèches en pointillé renvoient à la force d'attraction qu'exerce cet espace et aux résistances qu'elle rencontre :



Dans les deux pièces semi-profanes, l'opposition scène/hors-scène continue de structurer l'action. L'accès à l'espace scénique de nouveaux personnages est régulièrement la source de tension dramatique : une sorte de « seuil conflictuel » se dresse en obstacle au passage entre le hors-scène et la scène. L'arrivée du deuxième personnage au terme des *introitos* de Bonifacio et de Pascual débouche ainsi sur un micro-conflit entre bergers. Le dialogue de l'*Égloga del Nacimiento* s'ouvre sur une violente apostrophe de Gil, à laquelle succède la première scène de *pullas* de la pièce. Ces *pullas* sont de nature ludique, il s'agit d'un simple concours de vantardises entre bergers, un motif folklorique dénué d'enjeux dramatiques d'envergure. La position à l'ouverture des échanges reste néanmoins significative, comme si Fernández voulait

systématiquement problématiser l'accès à la scène. On observe le même dispositif à la fin de l'*introito* de l'*Auto del Nacimiento*. L'arrivée pleine du deuxième personnage sur scène est retardée par son refus de se réveiller, malgré les imprécations d'un Pascual à la recherche d'un interlocuteur avec qui partager son repas du matin. Ces deux dispositifs générateurs de conflit ne sont pas véritablement de nature spatiale, mais verbale : plutôt que d'une difficulté d'accès à l'espace scénique, on doit parler d'une difficulté d'accès à l'espace verbal.

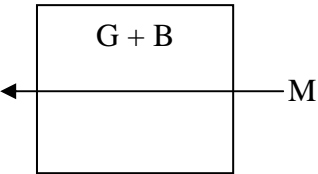
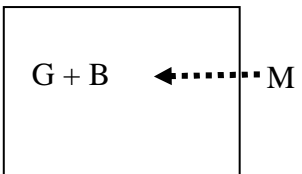
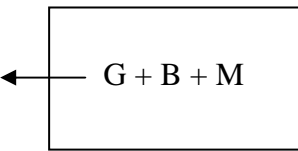
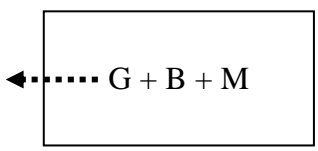
Les enjeux spatiaux retrouvent leur rôle majeur de structuration dans les deux pièces avec l'introduction du troisième personnage. On ne s'en étonnera pas : il s'agit de la séquence charnière des pièces, celle où l'univers païen d'ouverture bascule dans un univers chrétien. L'arrivée de Macario dans l'*Égloga del Nacimiento* est donc placée sous le signe du mouvement. Le but affiché par l'ermite est de traverser l'espace scénique, de quitter les ténèbres dans lesquelles il est plongé, pour retrouver symboliquement le chemin qui le mène au Christ :

MACARIO	¿Dó va el camino ? ¿Por acá, o por allá? Por caridad me mostrá, que con la noche no atino. (v. 267-270)
---------	--

Or les bergers refusent de lui donner l'information dont il a besoin pour poursuivre sa route, le gardant ainsi contre son gré dans leur espace, le temps de lui faire subir les brimades qui font figure de rituel d'intégration / exclusion. Une fois cette *pulla* rituelle accomplie, on passe à un théâtre au ton résolument catéchistique : le but de Macario devient alors de convertir ses interlocuteurs et de les amener *in fine* vers le hors-scène, vers la crèche où vient de naître le Rédempteur, et le but des bergers, de perturber (très légèrement) cette séquence de conversion au moyen d'interludes comiques. La réussite de Macario dans son travail de conversion n'est entièrement effective qu'à l'arrivée d'un quatrième personnage, Marcelo, témoin direct de l'annonce des anges, et seul personnage dont l'introduction n'est entourée d'aucune tension mais au contraire d'une forte expectative et même d'une volonté intégratrice ouvertement exprimée par les personnages sur scène :

MARCELO	¡Buenas nuevas! ¡Nuevas buenas!
BONIFACIO	O, Marcelo, llega acá.
GIL	¿Qué tales?

Le passage non-conflictuel du hors-scène à la scène annonce ici la proximité du dénouement. Dans l'ensemble, le schéma vectoriel de la pièce peut ainsi être rendu par ce tableau, où les flèches pleines représentent les buts univoques, et les flèches à pointillés des mouvements ambivalents que sont l'échange de *pullas* et l'attitude comique face à la conversion :

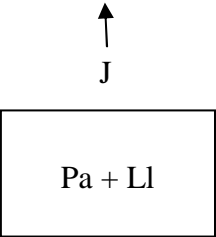
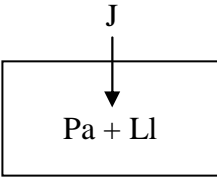
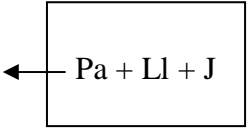
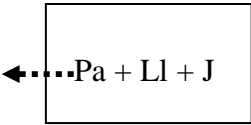
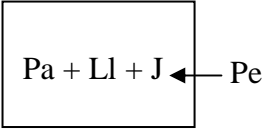
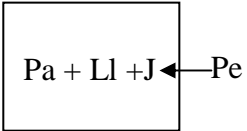
	MACARIO	GIL ET BONIFACIO
AVANT LES <i>PULLAS</i>		
APRES LES <i>PULLAS</i>		

Les enjeux spatiaux dans l'*Auto del Nacimiento* sont légèrement différents. Juan, le porteur de la Bonne Nouvelle, est un berger, et à ce titre il est d'emblée identifié par Pascual et Lloreynste comme un des leurs, à la différence de l'ermite Macario, perçu comme un étranger. Il ne peut donc y avoir de séquence de *pullas* servant à marquer l'intégration d'un élément extérieur à l'univers rustique. Or l'accès à l'espace scénique doit rester source de conflit pour signifier les obstacles encourus par les porteurs de la Bonne Nouvelle dans leur œuvre d'évangélisation. Les *pullas* sont remplacées par le dispositif spatial que nous avons analysé dans le chapitre sur les déplacements. Ce dispositif s'appuie sur des vecteurs parfaitement lisibles et univoques : Juan, perché sur les hauteurs, veut accéder à la scène où jouent Pascual et Lloreynste pour les informer de la naissance du Christ, tandis que ces derniers souhaitent expulser le perturbateur pour

pouvoir poursuivre leurs activités ludiques. L'arrivée effective de Juan au niveau de la scène débouche, à l'image de l'antérieure *farsa* semi-profane, sur une séquence au ton catéchistique, sanctionnée quelques strophes avant le dénouement par l'introduction non conflictuelle d'un quatrième personnage, venant confirmer les dires de Juan :

Juan	Ha, Pedro, Pedro, ¿dó estás? Llega'cá , mira, verás. Presto, no te estés parado, que gran rato te he'sperado. (v. 420-423)
------	--

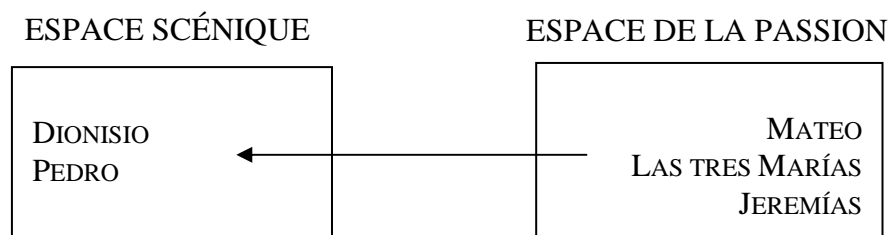
L'arrivée du quatrième personnage fait à nouveau figure d'annonce du dénouement, les personnages adoptant des vecteurs complémentaires : Pedro souhaite accéder à la scène pour communiquer ses visions et Juan lui tend verbalement une main, en l'intégrant au dialogue. L'ensemble des vecteurs de mouvements structurant la pièce peut être rendu par le tableau ci-dessous :

	PASCUAL ET LLOREYNTE	JUAN	PEDRO
ARRIVEE DE JUAN			
SEQUENCE CATECHISTIQUE			
ARRIVEE DE PEDRO			

La lecture vectorielle des passages entre le hors-scène et la scène dans l'*Auto de la Pasión* s'avère délicate. Il s'agit de la seule pièce totalement dépourvue de conflits entre personnages. Et pourtant, le tour de force dramatique de la pièce, sa puissance évocatrice, repose en grande partie sur les rapports entre le hors-scène et la scène. On assiste dans l'*Auto de la Pasión* à une inflation remarquable du hors-scène. L'essentiel de l'action ne se déroule pas devant les spectateurs, l'action principale a déjà eu lieu, dans le temps dramatique, quelques heures auparavant. L'enjeu pour le dramaturge devient alors de faire revivre sur scène l'émotion que la Passion du Christ a fait naître chez les témoins. Pour ce faire, Fernández s'appuie sur une illusion : les personnages semblent passer directement du hors-scène où ils ont vécu la Passion à l'espace scénique où ils la racontent à Dionisio (et, par-delà, aux spectateurs), sage grec avide d'informations sur les événements récents. L'arrivée des témoins est espacée dans le temps, rythmant la pièce, mais surtout renforçant l'illusion d'un passage immédiat des lieux de l'action à la scène : chaque personnage ou groupe de personnage rentre sur scène au moment du récit où le narrateur en cours soit ne dispose plus d'information, soit préfère passer la parole à quelqu'un de plus légitime. Pierre, qui n'a pas assisté à la crucifixion, termine le récit qu'il fait à Dioniso sur son triple reniement, puis fait rentrer Mathieu :

DIONISIO	¿Cómo quedó, dime, tal sin consuelo y sin abrigo?
PEDRO	O Matheo, gran testigo, dime, dime que tal queda.
MATEO	En verdad, cierto te digo, que me obligo conocer nadie le pueda. (v. 244-250)

Le présent dans la question de Pierre renforce le sentiment d'une quasi-simultanéité entre la narration et les faits racontés : à ce moment du récit, Pierre ignore encore le destin tragique de son maître. Mathieu prend donc le relais. Il est à son tour interrompu par l'arrivée des trois Maries. S'ensuit un récit alterné entre les trois femmes, qui prennent en charge les parties concernant le rôle de la Vierge, et Mathieu, qui comble les interstices. Au milieu, Jérémie, dernier personnage à accéder à la scène, crée une pause narrative, au moment où la Christ agonise sur la croix, pour produire une longue tirade où il maudit Jérusalem et prédit sa chute. Le mouvement du hors-scène à la scène peut être rendu par le schéma suivant :



Au terme de cette analyse, le rôle majeur des rapports entre la scène et le hors-scène dans la structuration dramatique des pièces semble difficilement contestable. Lucas Fernández génère une partie importante de la tension indispensable au genre théâtral à partir des conflits territoriaux et des passages entre différents espaces. Or l'opposition entre scène et hors-scène n'est pas purement fonctionnelle, il ne s'agit pas d'une simple technique dramatique. Sur cette opposition vient se greffer une série de paradigmes sémantiques sur lesquels repose la signification globale de la pièce. On retrouve ainsi, affectés aux deux espaces en tension quasi constante, des sèmes antinomiques : à l'espace ouvert, non social et parfois païen de la scène s'oppose un hors-scène clos, policé et chrétien.

II. ESPACE OUVERT, ESPACE CLOS

Dans le chapitre précédent, nous avons longuement insisté sur le caractère ouvert de l'espace scénique dramatique. Les personnages des pièces profanes errent dans de grands espaces naturels, des montagnes, des vallées et des prés aux frontières floues. Ils sont déracinés, en quête. Parallèlement au récit de leur errance, se dessine dans le hors-scène l'objet de leur quête : l'être aimé, toujours associé à la notion spatiale de refuge, de lieu clos et sécurisant. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, cette association est explicite dès l'*introito*. La première allusion à la bergère est une évocation de sa cabane, destination ultime de l'errance de Bras, refuge où il pourra enfin se reposer (« por ver dónde se **acauaña** / Veringuella y su ganado » v. 11-12). La strophe suivante nous offre une image rustique de cette errance, qui souligne une fois de

plus l'impossibilité de trouver un refuge : « como res que va perdida / a mi mal ño allo **guarida** » (v. 18-19). La rencontre effective avec Beringuella ne change pas fondamentalement la donne. Au contraire, face au dédain de la bergère, Bras creuse par ses reproches la métaphore de la femme-refuge. Il se plaint notamment que Beringuella refuse de l'abriter dans son errance (« no me quieres abrigar » v. 103). Le verbe « abrigar » suppose non seulement une relation de protection, mais un véritable enveloppement qui évoque le bien-être fœtal. Ne pouvant obtenir l'assentiment de son aimée, Bras Gil construit virtuellement dans son discours une image d'étreinte et d'enveloppement par la saturation et l'entrelacement systématiques des pronoms et des adjectifs possessifs de la première et de la deuxième personne :

BRAS GIL

Mill vezes **te** é requerido
que seas **mi** adamada
ño se **te** da por **mi** ñada,
lluego **me** echas en oluido;
ándome lloco perdido
tras **ti** por todo el llugar.
Ño **me** quieres abrigar,
ni de **ti** consuelo é avido. (v. 97-104)

Le refuge peut ainsi se trouver non seulement à l'extérieur de l'espace où sont les personnages, mais aussi dans l'idéal ou dans les rêveries lyriques d'un personnage, dans le futur, ou dans le passé : le hors-scène englobe tout ce qui ne fait pas partie du présent de l'action. On retrouve deux exemples d'un hors-scène situé dans le futur dans le pseudo-épilogue et l'épilogue de la pièce. Le *villancico* qui clôt le premier, évoque une cabane-refuge idéalisée au milieu de la montagne, en harmonie parfaite avec la nature : « Haremos cabaña / de rosas y flores » (v. 220-221). Le bonheur n'étant concevable qu'à l'abri du regard d'autrui, l'idée d'enfermement est encore reprise aux vers suivants : « en esta montaña / cercada de amores » (v. 222-223). L'amour entoure, englobe même le couple, leur offrant la protection dont il a besoin pour son entier épanouissement.

L'exemple le plus abouti d'un hors-scène à valeur de refuge apparaît dans la séquence de dot qui sert d'épilogue joyeux à la pièce, et plus précisément, dans le cadeau de mariage du grand-père. Abandonnant l'ici-maintenant de la scène, une longue tirade de Juan Benito ouvre sur un espace idéalisé, qui évoque un cadre de vie conjugale

bucolique. L'évocation est construite d'après la technique du « zoom en avant », passant progressivement d'un espace ouvert à l'espace clos qui sert de refuge au couple :

JUAN BENITO

Yo les mando vn tomillar
de buen tomillo salsero,
y un cortijo y chiuitero,
y vna casa y vn pajar,
y vn arado para arar; (v. 490-494)

On part ainsi d'un plan général qui montre un « tomillar », un lieu où pousse le thym, dont l'odeur agréable renvoie inévitablement au *locus amoenus*. De cette étendue surgissent ensuite les différents bâtiments de la ferme, en commençant par ceux destinés à l'agriculture : le « cortijo » (« casería o casa destinada en el campo para recoger frutos de la tierra » Aut.) et le « chivitero » (« El corral donde se encuentran los chivos o cabritos » Aut.). La maison des mariés n'arrive qu'après, accompagnée d'un « pajar ». En continuant le rapprochement progressif, l'évocation s'arrête longtemps sur l'extérieur de la maison, et, en particulier, sur tous les animaux qui peuplent la cour de la ferme :

JUAN BENITO

dos vacas con añojales,
y dos yeguas cadañales,
y un burro muy singular.

Tenme punto en lo passado :
quatro machorras y vn perro,
y el manso con su cencerro,
y el cabrón barbillambrado,
y el morueco tresquilado;
y dar le [he] vna res porcuna,
y aun otra alguna ouejuna,
y el buy vermejo bragado. (v. 495-505)

La longue énumération d'animaux domestiques, qui aurait pu être aisément employée à des fins humoristiques, semble plutôt servir des fins symboliques. Un certain nombre de ces animaux renvoient au cycle de la reproduction ou sont associés autrement à la célébration de la fertilité. C'est le cas des deux vaches accompagnées de leurs « añojales » (« añojo se llama al becerro de un año », Aut.), des quatre « machorras » (« la oveja estéril », ou, en dialecte de Salamanque, « oveja que en festividades o bodas matan en pueblos para celebrar la fiesta », DRAE), et du « morueco » (« el carnero padre », Aut.). L'effet de rapprochement continue au long de

l'énumération par le passage de l'article indéfini dans la première strophe à l'article défini dans la deuxième. Il s'accélère dans la troisième en franchissant la porte d'entrée pour pénétrer dans l'intimité du foyer :

JUAN BENITO

Dar le [he] vasar y espetera,
y mortero y majadero,
y su rallo y tajadero,
y assadores y caldera,
y gamella y ralladera ;
cuencas, barreñas, cucharas,
duernas, dornajos y llares,
encella, tarro y quesera.

Y vn recel todo llistado,
y vn buen almadrake viejo,
y vn alfamare vermejo,
y vn arquiuanco pintado.
Cama y escaño llabrado
y aun, si quieres más alhajas,
también les daré las pajas. (v. 506-520)

L'évocation s'arrête ici sur tous les objets que contient la seule pièce dont est vraisemblablement composée la maison. Ces objets renvoient successivement par métonymie aux deux grands plaisirs associés au mariage : la gastronomie et la sexualité. La troisième strophe établit en effet une énumération détaillée d'instruments de cuisine très rustiques, dont certains, pour des spectateurs urbains, peuvent recevoir une valeur légèrement parodique : avec la « gamella » (« genero de barreño grande en que dan de comer y beber a los animales », Aut.), ou la « barreña » (« vaso de barro grossero que sirve para echar en él cosas líquidas », Aut.) nous sommes très loin des dots somptueuses de la bourgeoisie urbaine ou de l'aristocratie.

Le mouvement de rapprochement culmine enfin dans la dernière strophe en nous faisant entrer dans l'intimité du lit conjugal par le biais de l'énumération de plusieurs pièces du linge de maison, comme le « recel » (« cubierta de tela delgada y listada », DRAE), l'« almadrake » (« cojín o almohada o colchón », Aut.), ou l'« alfamare » (« manta o cobertor », Aut.). L'énumération finit logiquement sur le lit et la paille qui fait office de matelas, nous sommes arrivés au plus intime de ce monde clos qu'est l'espace de vie conjugale.

La *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* exploite elle aussi, quoique dans une moindre mesure, l'opposition entre un espace scénique ouvert et un hors-scène

clos. La pièce s'ouvre par la plainte de la Demoiselle égarée, en quête de son Chevalier et en quête d'un refuge symbolique. Parmi les images élevées qu'emploie la jeune femme pour exprimer son désarroi, on trouve un reproche à la Fortune dont elle a perdu la protection et l'abri : « Fortuna me es enemiga / y **desabriga** » (v. 12-13). Plus loin, en réponse aux questions du Berger sur les caractéristiques du Chevalier, elle répond par une description de l'être aimé où l'on retrouve l'image d'enveloppement qu'on a déjà observée dans le discours de Bras : « Él es mi bien y desseo, y **en él viue** mi esperança ». On peut voir dans cette conception de l'amour comme refuge une variante positive, peut être d'influence néo-platonicienne³⁸, de l'amour-prison que le succès du roman de Diego de San Pedro avait popularisé. À l'idée d'un amour-refuge au milieu de l'errance, succède, dans le discours de la Demoiselle, l'idée d'une mort-refuge. En effet, derrière sa volonté d'adopter des pratiques mortifiantes après l'échec de sa quête amoureuse, continue de se cacher la recherche du repos, cette fois-ci éternel :

DONCELLA

Ya no es para mi **morada**
si no fuere de tristura.
Ya mi gloria es acabada
y rematada.
Mi **casa**, la sepultura; (v. 334-338)

Les images d'une tombe-maison ou d'une tristesse-maison n'ont rien d'original, et nous pouvons les faire remonter à la tombe-hyménée d'Antigone. Néanmoins, insérées dans le réseau d'oppositions spatiales qui structure la pièce, elles acquièrent une force nouvelle en présentant sous des formes similaires la quête amoureuse et la quête de mortification.

Ce glissement chez la Demoiselle d'une quête de l'être aimé à une quête de refuge est parfaitement saisi par le Berger. Face aux échecs de ses successives stratégies de séduction, le Berger cesse de se proposer en substitut du Chevalier et se met à offrir à la Demoiselle ce qu'elle semble désirer, à savoir un lieu clos où interrompre momentanément son errance. Il tente ainsi à deux reprises de l'amener vers sa bergerie ou cabane dans le hors-scène :

PASTOR

Aquí vos podéys estar
comigo en esta montaña;
en mi cabaña,
si queréys poder morar. (v. 330-334)

³⁸ Voir Hathaway, 1975.

PASTOR

Vámonos a mi majada,
que está en somo esta floresta. (v. 388-383)

Cette dernière offre est complétée par des promesses de nourritures variées et de chants visant le bien-être de la Demoiselle, octroyant à la tirade un air bucolique plaisant. La jeune femme ne pourra cependant pas y répondre, l'irruption imprévue du Chevalier mettant radicalement fin à son tête-à-tête avec le Berger. L'allusion à la cabane hors-scène fait donc figure de pseudo-épilogue tronqué : il rappelle inévitablement la proposition bucolique de Bras à Beringuella, proposition qui ne connaîtra pas cette fois le même succès. Le parallèle reste néanmoins légitime, et, une fois encore, les passages de nature épilogale s'avèrent le terrain privilégié de la construction fantasmée d'un hors-scène dans le futur.

La *Farsa de Pravos y el Soldado* est sans doute la plus pauvre en évocations d'espaces clos. Certes, à l'image de Beringuella, la bergère Antona reste associée à sa bergerie dans les vers qui précèdent son arrivée sur scène : « Y aun yo te digo, en verdá / que allí cerca está su majada » (v. 740-741). Mais le dialogue qui suit ne creuse pas davantage cette association. On trouve un passage plus abouti quelques strophes auparavant, lorsque Pravos évoque la première fois qu'il a aperçu l'objet de son amour :

PRAVOS

Es Antona de Doñinos,
que en Continos,
por mi mal, vi en la velada.
Despuès la vi entre los linos,
sin padrinos,
y huyóme la reuellada. (v. 714-719)

La naissance du désir s'inscrit dans un environnement intime, un espace clos qui favorise la proximité. La veillée au coin de la cheminée, baignée dans le clair-obscur, rappelle inévitablement le proverbe « A la luz de la candela, toda rústica parece bella » et dégage une forte impression érotique, que l'on retrouve dans le deuxième espace évoqué, le champ de lin. Les tiges de lin se dressent en autant d'obstacles que Pravos doit écarter pour accéder à l'intimité (virginale ?) de la bergère, tout en protégeant la scène des regards inquisiteurs de la famille. Partant de là, la quête amoureuse et l'errance qu'elle suppose consistent à tenter de retrouver ce moment d'intimité inaugural, ce hors-scène qui n'est plus situé dans le futur mais dans un passé idéalisé.

Enfin, les deux pièces semi-profanes et l'*Auto de la Pasión* sont dépourvues de thématique amoureuse, et semblent donc, a priori, peu susceptibles de véhiculer des images d'un hors-scène conçu comme un possible refuge intime où l'amour s'épanouira. Notons néanmoins que les trois pièces se terminent par un passage dans le hors-scène, vers ces deux espaces clos que sont la crèche où est né le divin enfant et le Saint Sépulcre où repose son corps. Dans *l'Égloga del Nacimiento*, la fonction protectrice de la crèche apparaît explicitement :

MARCELO

Pues n'un pesebre está echado
este gran rey,
y de heno cobijado,
y con gran frío afrigulado
entre vna burra y vn buey. (v. 576-580)

La crèche s'inscrit dans un double réseau symbolique. La simplicité du cadre contraste avec la majesté qui se dégage de l'appellatif « este gran Rey » soulignant l'humilité du futur messie. À cette inversion de la dignité royale se rajoute un rôle de refuge : la crèche offre chaleur et protection à l'enfant Jésus, mais aussi aux bergers qui dormaient à la belle étoile au gré des intempéries, symbolisant la dimension protectrice et accueillante de la nouvelle foi.

De même, dans le chant qui clôt l'*Auto de la Pasión*, le Saint Sépulcre acquiert lui aussi des vertus protectrices :

LOS RECITADORES

De aquel diuino **secreto**
tú eres el **secretario**
del Cuerpo sacro, perfeto,
tú eres el **sanctuario**.
O, muy precioso **sagrario**
donde nuestro bien se **encierra** (v. 776-781)

La notion de sacré, telle qu'elle apparaît dans la strophe, est intimement associée à ce que l'on enferme, mais aussi (et sur ce dernier point Saint Sépulcre et crèche s'opposent fondamentalement) à ce que l'on cache. En effet, tout en s'affichant comme un espace clos et protecteur, la crèche restait malgré tout un espace ouvert sur l'extérieur, qui accueillait les nouveaux fidèles. Le Saint Sépulcre, par contre, apparaît comme un sanctuaire parfaitement fermé visant à préserver de la corruption du monde le trésor qu'il contient. Ainsi, la crèche protégeait les fidèles, tandis que les fidèles se

doivent de protéger le Saint Sépulcre. Dans le climat messianique qui régnait en Espagne lors de la rédaction de ces pièces, présenter le Saint Sépulcre comme un trésor à garder n'était sans doute pas exempt d'arrière-pensées belliqueuses.

III. ESPACE SAUVAGE, ESPACE VILLAGEOIS, ESPACE URBAIN

Un deuxième pôle situé dans le hors-scène s'oppose dans les *farsas* profanes à un espace scénique sauvage. Il s'agit des espaces policés du village (*el lugar* ou *la aldea*) et de la cour (*el palacio*). Analysons dans un premier temps le rôle du village. Si la nature où évoluent les personnages s'affirme comme le terrain où les amours illicites peuvent voir le jour, le village apparaît comme l'espace d'une censure sociale menaçante. Cette opposition est particulièrement lisible dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Dès l'*introito*, Bras, en tant qu'amoureux, est symboliquement déchu de sa condition de villageois : « si me vueluo al llugar, / lluego me añubra ventura » (v. 27-28). La maladie d'amour et la mélancolie qu'elle suscite agissent comme un facteur de désintégration sociale et le condamnent à l'errance dans les espaces en marge. Beringuella, en tant qu'objet aimé, reste, à la différence du sujet aimant, dans la sphère d'influence du village. Lors de leur tête-à-tête, berger et bergère affichent ainsi des attitudes opposées face aux différents pouvoirs qui règnent dans le village, celui du clan, incarné par le grand-père de la bergère, et celui de l'Église, incarné par le curé :

BERINGUELLA	Vayte, que verná mi abuelo .
BRAS GIL	Ni desso tengas recelo.
	[...]
BERINGUELLA	¡Pardiós! si lo sabe el crego
	que me dé gran penitencia.
BRAS GIL	¡O, rabiosa pestilencia!
BERINGUELLA	Ño abres más nessa conseja,
	qu'es pecado del ygreja. (v. 117-127)

Le blasphème de Bras Gil, mis en valeur par la rime de « penitencia » et « pestilencia », confirme son déracinement et son appartenance à l'espace non normé de la nature. En cédant aux avances du berger, Beringuella elle-même se voit projetée dans cet espace sauvage, d'où le premier pseudo-épilogue dont le *villancico* vante les

charmes de la vie dans la nature à l'écart du monde. Le premier mouvement de la pièce semble ainsi affirmer que la condition du bonheur est un exil volontaire hors de la société.

L'irruption de Juan Benito vient inverser cette première morale. Symbole de l'ordre villageois, le grand-père de la bergère investit violemment l'espace du couple. La tension entre espace scénique sauvage et hors-scène policé est à son paroxysme. Lors de ce conflit, un glissement se produit dans la représentation de l'ordre social, qui ne sera plus incarné par le village, mais par la ville : l'ampleur du déshonneur dont se croit victime Juan Benito justifie sa volonté d'entraîner Bras Gil dans cet espace urbain pour que l'affaire soit réglée par le garant institutionnel de l'ordre social, l'administration de justice :

JUAN BENITO	Aunque me sepa perder, de partirme he neste día para la chançonoría, a l[a] auer de conocer, ver si es hombre o si es muger, y juzgar nos ha este preyto.
MIGUEL TURRA	No es buen seso, JuanBenito, ora en pleyto vos meter. (v. 410-417)

L'arrivée de Miguel Turra, personnage médiateur, confirme le glissement de l'opposition *montaña / aldea* qui structurait la pièce jusqu'à présent, vers une nouvelle opposition *aldea / corte*. En effet, le débat qui traversera cette séquence de résolution dramatique tente d'établir s'il faut, comme le suggère Miguel Turra, que les affaires paysannes se règlent entre paysans, ou s'il faut, comme le suggère Juan Benito, faire appel à la *chançonoría* (erreur de Juan Benito pour *chancillería*), autorité lointaine et méconnue. La non-appartenance des personnages à cet univers urbain est soulignée par l'ignorance dont fait preuve Juan Benito au sujet des usages de la ville, qui l'amène non seulement à altérer le signifiant de *chancillería*, mais à s'imaginer qu'il ne s'agit pas d'une institution mais d'une personne physique. Comble du comique pour le spectateur urbain, il conçoit même l'idée que ce terme désigne une personne de genre féminin, hypothèse absurde qui repose sur la terminaison en /a/ de *chançonoría*. Miguel Turra exploite ce constat de non-appartenance pour aiguïser la méfiance envers la ville :

MIGUEL TURRA	Si a mí me queréys creer,
--------------	---------------------------

ni curéys d[e]’ir a lletrados
ni [a] aguaziles ni a jurados
a les yr dar de beber,
mas deuemos de hazer
cómo aquí los desposemos;
y aun así atajaremos
todo el mal que pudo ser. (v. 426-433)

L’opposition *aldea* / *corte* structure la strophe. Le premier quatrain est ainsi consacré à dresser un portrait peu flatteur de la *corte*, lieu du pouvoir institutionnel corrompu (« lletrados » « aguaziles » et « jurados ») et où l’on s’adonne au vice et à la boisson. Ce pouvoir institutionnel n’assume pas la première de ses fonctions, à savoir instaurer l’ordre et l’état de droit, d’où l’émergence dans le deuxième quatrain d’un espace rural (« aquí ») qui préfère résoudre les conflits internes sans recourir à une ingérence extérieure. L’opposition entre les deux espaces est soulignée par la conjonction adversative « mas » qui assure la transition entre le premier et le deuxième quatrain.

La force argumentative du discours de Miguel Turra précipite le dénouement de la pièce. L’épilogue qui en découle s’oppose en tout point au pseudo-épilogue qui fermait le premier mouvement. La semi-clandestinité qui définissait auparavant l’union de Bras Gil et Beringuella est remplacée par une légalité³⁹ qui s’entoure de toutes les marques de la sanction sociale comme la « licencia » du grand-père (v. 473), l’inscription dans la « ley de matrimonio » (v. 487), et le contrat économique entre les deux familles. Dans ces conditions, le déplacement collectif vers le hors-scène marquant la fin de la pièce s’inverse. Si dans le pseudo-épilogue, le couple montait vers les hauteurs pour vivre son amour en liberté, dans l’épilogue il descend vers le village pour y recevoir la reconnaissance des autres paysans (« presto, presto sin tardar / yrños emos al llugar », v. 556-557).

L’ouverture et la conclusion de la *Farsa de Pravos y el Soldado* reprennent l’opposition entre un espace scénique sauvage et un hors-scène villageois. L’*introito* de Pravos est construit sur le contraste entre le récit des errances du présent et l’évocation d’un passé heureux, où le berger était encore inséré dans le tissu social villageois, par le biais des différentes fêtes du calendrier liturgique :

³⁹ Certes, le pseudo-mariage qui clôt la pièce n’est qu’une parodie de légalité aux yeux des spectateurs urbains. Néanmoins, au niveau de la structure de la pièce et même aux yeux des personnages rustiques, il apparaît comme un mariage à part entière, car, ne l’oublions pas, la promesse de mariage devant témoins avait valeur de mariage.

PRAVOS

¿Quién me vió y me vee agora
que no llora?
¿Quién me vió en las romerías,
cantar, saltar y baylar,
sin cansar
regozijar cofradías? (v. 95-100)

La description de ces festivités octroie au village un rôle nettement plus positif que dans l'ouverture de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. À l'ordre villageois perçu comme une menace pour le couple se substitue un ordre villageois perçu comme condition d'une vie épanouie, réglée par des usages et des fêtes cycliques. Plusieurs personnalités villageoises apparaissent dans le discours de Pravos :

PRAVOS

Ya no ay **vesibro**⁴⁰ que saba
decrallarme este rencor
[...]
Menos, la **bendizidera**,
enxalmadera,
qu'es vna sabionda vieja,
ni aun tampoco la **partera**. (v. 41-48)

À l'image du curé et du grand-père cités par Beringuella, le guérisseur, la « bénisseuse », et la sage-femme sont, de par leurs métiers, les garants de la survie de l'ordre villageois. Néanmoins, les premiers incarnaient l'ordre dans son aspect coercitif, alors que les trois autres, plus marginaux et moins autoritaires, incarnent un ordre protecteur, visant à lutter contre la maladie et les autres menaces qui découlent des conditions biologiques de l'existence humaine⁴¹.

En partant de cet *introito*, le mouvement global de la pièce ne pouvait être que l'effort de Pravos pour réintégrer sa place dans le village et retrouver le bonheur perdu. Ainsi, le dénouement insiste, davantage que dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, sur la reconnaissance sociale qui accompagne la célébration de l'union entre Pravos y Antona :

⁴⁰ « Saludador, curandero » (d'après le glossaire de Canellada).

⁴¹ Johan Huizinga, dès l'ouverture de son célèbre ouvrage *L'automne du Moyen Âge*, place la peur de la maladie et de l'adversité en tête des facteurs structurant la mentalité du XV^e siècle : « Contre l'adversité et l'indigence, il était moins d'adoucissement qu'aujourd'hui ; elles étaient plus redoutables et plus cruelles. La maladie et la santé présentaient un plus grand contraste ; le froid et les ténèbres étaient des maux plus âprement sentis » (1932, éd. 2002, p. 25). On ne s'étonnera donc pas de l'attachement de Pravos à ces figures protectrices malgré leur incapacité à soigner son mal.

PASCUAL

[...] son tañé hazia el llugar.

Y haremos el **desposorio**
público a todas las gentes;
llamaremos los parientes
descendientes de abolorio. (v. 869-873)

Le village apparaît à nouveau comme un hors-scène policé, le seul endroit capable d'octroyer de la légitimité à une union née dans l'espace scénique sauvage. L'adjectif « público » qui qualifie le mariage se dresse en parfait contraire du « sin padrinos » (v. 718) qui était associé, quelques strophes auparavant, à la première rencontre entre Pravos et Antona. La « chute » de Pravos était due à sa tentative de se soustraire aux regards des villageois, son « salut » ne peut donc venir que d'une bruyante exposition à ces regards, au moyen d'une grande célébration qui n'est pas sans rappeler les joyeuses *romerías* dont le souvenir hantait le berger lors de l'*introito* :

PRAVOS

De todos los rededores,
los pastores
vendrán a tomar barbeza ;
y la gayta y bayladores,
los mejores,
vendrán todos sin pereza. (v. 874-879)

La boucle est bouclée, la conclusion reprend les thèmes et les motifs abordés à l'ouverture. Entre temps, néanmoins, un deuxième axe structurant a envahi la pièce, incarné par le personnage du Soldat, un représentant de l'espace urbain. Cet espace, qui, dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, n'apparaissait que comme un hors-scène lointain contre lequel les personnages définissaient leur unité, s'introduit donc sur scène en tension dialectique. Dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, ainsi que dans la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* avec l'introduction de la Demoiselle et du Chevalier, la présence de personnages relevant de l'espace urbain dans l'espace scénique sauvage s'avère autrement plus problématique que celle des personnages rustiques. En effet, tous les bergers et les bergères appartiennent simultanément à l'espace scénique sauvage et au hors-scène villageois. Par-delà les oppositions structurantes entre montagne et village, les deux espaces forment ensemble un univers rustique, dans lequel les bergers se déplacent avec plus ou moins de liberté, au gré des besoins dramatiques. L'introduction de personnages urbains dans cet univers fermé est

perçue par les bergers qui y habitent comme l'intrusion d'un élément étranger, méfiance parfaitement verbalisée dans l'accueil que réserve Pravos au Soldat :

PRAVOS	No es eso ¡míafé! señor, son de que soys de ciudade, y andáys siempre con ruindade; míafé, he de vos temor. (v. 121-124)
--------	---

Quels sont les attributs de cet hors-scène urbain qui tente d'investir l'espace scénique? Le regard porté sur la ville diffèrera logiquement en fonction de la catégorie à laquelle appartient le personnage. Pour les personnages urbains, la ville se définit, en opposition à l'espace rustique, associé à la sauvagerie et à l'ignorance, comme l'espace de la culture, du savoir, des bonnes manières et de cette qualité qui englobe toutes les autres, « la crianza ». La Demoiselle définit ainsi cette notion étrangère au berger :

DONCELLA	No está en esso el bien criado.
PASTOR	Pues ¿en qué?
DONCELLA	En ser cortés, y muy limpio y bien hablado y requebrado. (v. 298-301)

Les bergers admettent par ailleurs la supériorité culturelle et rhétorique de leurs interlocuteurs citadins, reconnaissance qui n'est pas dépourvue à l'occasion d'une certaine dose d'ironie, comme dans cette remarque du Berger face aux monologues élevés de la Demoiselle :

PASTOR	¡Qué retrónica passáys tan incrimpolada y fuerte! Dezid, ¿no's despepitáys y cansáys ? (v. 370-73)
--------	---

Pascual affiche la même admiration mitigée face à l'ampleur des connaissances en matière d'amour dont fait montre le Soldat :

PASCUAL	Abuena hé que en sabencia más sabe qu'el ñuestro crego... ¿Ño le oteas su sossiego? ¿Quién es vuestra reuerencia? (v. 400-403)
---------	---

L'emploi de l'ilolement, dans un premier temps, et d'un faussement déférent « vuestra reuerencia »⁴², dans un deuxième temps, confirment les intentions moqueuses de Pascual, teintées d'une méfiance qui le pousse à interroger son interlocuteur. Le parallélisme structurel avec la réplique antérieure du Berger (évaluation sur deux vers suivie de deux questions) renforce l'idée que les deux répliques recherchent le même but.

L'hostilité des bergers envers les usages citadins ne prend pas toujours la forme adoucie de l'implicite. Lors d'une violente invective anti-militaire, Pascual et Pravos formulent explicitement une liste de griefs que les bergers reprochent aux soldats et, par-delà, à la société urbaine que ces derniers défendent. Derrière les reproches attendus, comme les pillages ou la « séduction » de jeunes bergères, se dessine un véritable débat contradictoire sur la nature de l'ordre social dont les soldats sont les bras armés :

SOLDADO	La justicia,
	nosotros la sostenemos.
PASCUAL	Miafé, con vuestra codicia
	y auaricia
	la confundéys, según vemos. (v. 464-469)

La justice dont parle le soldat se confond à l'époque avec la façon dont la société est ordonnée : l'ordre social est juste, car établi par Dieu, le rôle de l'administration judiciaire est de garantir cet ordre, et celui des soldats, d'en être les auxiliaires. À cette conception, les bergers répondent en s'appuyant sur l'explication que le Moyen Âge donnait au mauvais fonctionnement d'un ordre pourtant juste : les péchés des hommes, et notamment la cupidité et l'avarice, corrompent les rouages d'institutions naturellement bonnes⁴³. Aux yeux des bergers, les institutions urbaines assurent mal leur mission de garantes de l'ordre divin, elles sont devenues l'espace de la corruption et du péché. Les citadins leur apparaissent ainsi comme cupides et, surtout, orgueilleux. L'orgueil, premier des péchés capitaux, celui qui provoqua la chute de Lucifer, apparaît en effet d'innombrables fois dans la bouche de Pascual ou du Berger, dans les apostrophes respectivement adressées au Soldat et au Chevalier. Le dernier échange du débat, avant de basculer dans des *pullas* de nature nettement moins théorique, résume

⁴² L'excès de déférence nous semble relever, dans un contexte comme celui-ci, d'une forme ironique d'insolence.

⁴³ Au sujet du péché d'avarice, voir Huizinga, 1932, éd. 2002, p. 67.

ces positions irréconciliables et souligne les tensions autour d'un « acá » rustique que les bergers veulent préserver de la corruption qui règne dans le « allá » urbain :

SOLDADO	Hazéys vida acá matiega.
PASCUAL	Y allá ciega, pues con ella os ys al huego. (v. 497-499)

Deux séquences de *pullas* opposent, dans les *farsas* profanes, des personnages urbains et des personnages rustiques : celle qui se déroule entre le Berger et le Chevalier et celle de Pascual et du Soldat. Le conflit spatial y est sous-jacent, comme en témoignent les premiers échanges hostiles entre Chevalier et Berger :

PASTOR	¿Asmo pensáys, palaciego , que assí me hauéys de vltजार y espantar? No lo penséys, don rapiego.
CABALLERO	Don villano auillanado , ¿no queréys vos os callar? (420-425)

Les appellatifs employés pour rabaisser l'adversaire sont construits par l'ajout d'infixes et de particules ridiculisantes à ces référents géographiques que sont le *palacio* et la *villa*. Pour les personnages des *Farsas y églogas*, l'appartenance à l'espace par rapport auquel on se définit est en soi une source d'opprobre.

Or la séquence de *pullas*, malgré sa tournure extrêmement tendue, se révèle paradoxalement comme la séquence de résolution des conflits spatiaux. Arrivés au point culminant du conflit, un personnage assume le rôle de médiateur pour réconcilier les parties en conflit et donc rétablir l'harmonie entre les différents espaces de la société. Les mécanismes de la réconciliation sont d'une simplicité qui peut nous sembler aujourd'hui passablement artificielle mais dont l'efficacité symbolique ne devait pas faire de doute à l'époque. Toute dimension géographique et sociale est supprimée dans le conflit. Il apparaît que la méprise sur les intentions des uns et des autres est la source des problèmes. Pravos justifie l'attitude de son compagnon : « Que lo que éste vos dezía / ñ'os lo dezía el por mal » (v. 570-571). L'intention de Pascual n'était pas d'agresser le Soldat, mais de plaisanter avec lui. Le Chevalier assure au Berger son amour pour la Demoiselle : son intention n'était point de la séduire (« burlarla ») mais de la servir. Les

troubles qui perturbaient les relations entre rustiques et citadins n'étaient pas d'ordre structurel, mais conjoncturel. Une fois la confusion levée et l'erreur humaine corrigée, les deux espaces retrouvent des rapports harmonieux : le Soldat est intégré aux célébrations paysannes, le Berger montre au couple le chemin du retour.

IV. ESPACE PAÏEN, ESPACE CHRÉTIEN

L'opposition entre espace scénique et hors-scène dramatique est incarnée dans les *farsas* semi-profanes par la dichotomie entre sphère païenne et sphère chrétienne. On a vu⁴⁴ comment l'*introito* de l'*Auto del Nacimiento* pose d'emblée les traits symboliques du cadre fictionnel où se déroulera l'action. Il s'agit d'un cadre plongé dans les ténèbres, le froid et le vide, un cadre à l'image du monde antérieur à l'ère chrétienne. Au milieu de ce contexte hostile, de ce « mundo mezquino » qui ouvre la troisième strophe, Pascual poursuit son *introito* en faisant un éloge des plaisirs terrestres par le biais d'une énumération de mets délicieux, fantasme gastronomique qui compense la rudesse de la réalité⁴⁵ :

PASCUAL

Digo que de aquí adelante
quiero andar más perpujante,
comer, beber; de continuo:
tassajo, soma y buen vino.

Comer buenos requesones,
comer buena miga cocha,
remamar la cabra mocha
y comer buenos lechones,
y castrones y ansarones,
y abortones, corderitos
mielgos, chibos y cabritos,
ajos, puerros, cebollones,
que a pastores son limones. (v. 24-36)

⁴⁴ Voir ci-dessus, pp. 212-213.

⁴⁵ Le contraste entre l'adversité et le bonheur est décrit par Huizinga dans un passage de *L'automne du Moyen Âge* qui ne pourrait mieux s'adapter à notre *introito* : « Le froid et les ténèbres de l'hiver étaient des maux plus âprement sentis. [...] Un tabard fourré, un feu clair, vin et joyeux propos, un bon lit : ces choses offraient encore cette plénitude de bonheur dont la description a survécu si longtemps » (1932, éd. 2002, pp. 25-26).

Dans l'*introito* de l'*Égloga del Nacimiento*, Bonifacio commençait aussi par vanter les vertus du bien-être physique :

BONIFACIO

Ya me rebienta el gasajo
por somo del pestorejo.
Gran grolia siento en el cuajo;
de aquí descruzio el trabajo
el descuetro y sobrecejo.
¡Digo! ¡digo! ¡Quál que estó! (v. 1-6)

Au bien manger et au bien boire s'ajoute ainsi, comme condition du bonheur, l'absence de travail, d'inquiétude (« descuetro ») et de colère (« sobrecejo »). Le goût immodéré du berger du théâtre castillan pour la nourriture et la boisson, sa paresse, son obsession pour les aspects corporels de l'existence ont fait l'objet de nombreuses études et sont traditionnellement attribués à un héritage carnavalesque. Néanmoins, dans le cadre d'une pièce de Noël, ces caractéristiques acquièrent un relief particulier puisqu'elles représentent la parfaite antithèse des valeurs chrétiennes. Les attentions consacrées au corps l'emportent sur celles de l'âme. L'excès de plaisirs s'oppose aux pratiques ascétiques. La paresse, les difficultés qu'éprouvent les bergers à se réveiller, et qui provoqueront des mini-séquences comiques dans les deux pièces, renvoient au sommeil spirituel, aux ténèbres dans lesquelles ils avancent. Le système de valeurs établi par les tirades dithyrambiques de Bonifacio et de Pascual les exclut de fait de la sphère chrétienne. L'espace qu'ils occupent se dresse ainsi en espace non chrétien, et donc en espace à évangéliser.

S'agit-il pour autant d'un espace païen ? La réponse est double, puisque l'espace scénique lui-même possède un double référent : la Palestine biblique et la Castille du XV^e siècle. Face à ces deux référents, les discours des évangélisateurs construisent un hors-scène chrétien, dont l'origine, le centre de gravité, est la crèche dans laquelle repose l'enfant Jésus. L'opposition entre ce hors-scène et le référent biblique de l'espace scénique est parfaitement lisible. En tant que bergers hébreux, les personnages sur scène sont encore gouvernés par l'ancienne Loi, celle de Moïse et de l'Ancien Testament, d'où la question angoissée de Gil face aux nouvelles qui lui arrivent :

GIL
MACARIO

¿Y otra ley ay, digo, o qué ?
Ya dos leyes son passadas.
La vna fue de natura
y la otra sus pisadas

guió por sendas holladas
de la sagrada escriptura. (v. 400-405)

Le basculement de l'espace scénique dans la nouvelle ère chrétienne exclut la préservation des anciens usages qui sont devenus caduques.

Chose plus difficile à concevoir, le référent castillan de l'espace scénique semble aussi s'opposer paradoxalement au hors-scène chrétien. En effet, malgré les nombreuses allusions des bergers à leur fond culturel catholique⁴⁶, la campagne castillane apparaît comme un espace imparfaitement chrétien. L'éducation religieuse de ses habitants est manifestement incomplète et n'a laissé que des bribes de souvenirs :

BONIFACIO	Sí, que a la ygreja he andado, y zagal soy bien sabido, y hasta la g he aprendido, sino que se me ha olvidado. (v. 462-465)
-----------	--

Les fondamentaux du dogme chrétien ne sont pas assimilés. Le système de valeurs défendu par les bergers en est la preuve incontestable. Plus grave, leur religiosité est teintée de superstition. La critique de la superstition rustique atteint son point culminant avec le portrait de la grand-mère de Bonifacio, qui est ermite à San Bricio, et qui réunit tous les stéréotypes que l'imaginaire paysan de l'époque attribuait aux sorcières et aux guérisseuses. Pendant cinq longues strophes, Bonifacio et Gil énumèrent les arts magiques que maîtrise la vieille femme, tombant progressivement dans l'hyperbole jusqu'à aboutir à une vision spectrale qui imagine la vieille femme en train d'errer la nuit dans les cimetières, telle une âme damnée aux pouvoirs maléfiques :

BONIFACIO	Toparl'as hecha visión de noche en los ceminterios. Tiene sogá de ahorcado, y de sus dientes; las burras ha encomendado y de los llobos librado. (v. 201-209)
-----------	--

Cependant, l'origine de cette escalade dans l'horreur se trouve dans un bien piètre sortilège dont Gil a été témoin et qui relève plus du scatologique que du merveilleux :

⁴⁶ Voir ci-dessus, p. 222.

GIL

Una vez entré en su hermita,
y porque llegué a vn altabaque,
corrió la vieja maldita
por me açotar muy afrita
Por huýr le solté un traque.
Dime si es caso del Papa
este pecado,
que allá me quedó la capa. (v. 171-178)

La sorcière présumée n'a donc comme autre fait d'armes avéré que celui d'avoir fait tomber la cape de Gil au milieu des ventosités (« traque ») de ce dernier. Le caractère grotesque de l'anecdote provoque inévitablement une distance critique chez le spectateur à l'encontre des rumeurs exagérées que les bergers rapporteront à la suite. Par cette dénonciation de la superstition rustique, Lucas Fernández participe aux prémices des profondes mutations qui vont secouer la chrétienté à travers l'érasme, la Réforme et la Contre-réforme, dont le point commun est le constat des déviances religieuses des fidèles. L'Église elle-même, ou plutôt ses membres, seront la cible de critiques. Lucas Fernández place dans la bouche de Gil et de Bonifacio une série d'attaques anticléricales adressées à l'ermite Macario, et qui ont toutes en commun de dénoncer la cupidité des clercs (« desplumando cofradías », v. 296). Certes, l'ampleur de la critique est largement atténuée par son inscription dans les limites d'une séquence grotesque parfaitement codifiée, autorisant une certaine liberté de ton car présentée comme non sérieuse. L'interrogation soulevée reste néanmoins légitime. En effet, les pratiques déviantes des bergers s'expliquent ici par l'hostilité de ces derniers envers les représentants d'une institution perçue comme cupide et faillant à son devoir. On retrouve donc la dichotomie, déjà aperçue au sujet de la Justice, entre le caractère naturellement bon des institutions et leur mauvais fonctionnement dû au péché des hommes qui les composent.

L'ensemble des dysfonctionnements que Lucas Fernández attribue au référent castillan du cadre dramatique explique sa présence dans les deux *farsas* semi-profanes à côté du référent biblique. Cette co-présence n'a pas comme seul but de rapprocher du spectateur un espace lointain par le biais de personnages permettant une identification facile, ni de combler le goût du public pour les détails folkloriques, pour rendre plus plaisant le contenu doctrinal. Les références à l'espace castillan sont dotées d'un vrai rôle catéchistique. En effet, si la Palestine biblique apparaît naturellement comme un

espace à convertir, la Castille du XV^e siècle apparaît, elle, comme un espace à reconvertir.

V. CONCLUSIONS ET OUVERTURE :

ORDRE ET DÉSORDRES DANS LE CADRE DRAMATIQUE

Au cours de cette analyse du cadre de la fiction dramatique et des oppositions qui le structurent, une même problématique est revenue à plusieurs reprises : celle des rapports entre ordre et désordre. La construction d'un espace scénique en marge, extérieur à la cité, permet d'y recréer une micro-société au hasard des rencontres successives. Or cette micro-société s'avère être le lieu de tous les désordres. L'amour et l'excitation sexuelle (la « cachondiez ») perturbent les rapports entre hommes et femmes. L'insolence et la méfiance empêchent des relations harmonieuses entre les différentes classes. Le paganisme et la superstition éloignent ses habitants de Dieu. La nature environnante semble elle-même contaminée par ces désordres humains. Dans l'*introito* de la *Farsa de Pravos y el soldado*, Pravos projette ainsi son désarroi sur le cadre qui l'entoure :

PRAVOS

Ni sé de cabras ni perros.
Ouejas y corderitos,
y cabritos,
deyuso van debrocados. (v. 54-57)

Peut-on concevoir meilleure peinture de l'image que peut se faire un personnage rustique du chaos ? La nature, qui pourtant est d'habitude associée à la régularité parfaite de ses cycles, à la complémentarité harmonique de chacun de ses éléments, est soumise aux mêmes convulsions que le berger. Il s'agit là encore d'une nature domestiquée, vivant pour et par l'homme, et logiquement sensible aux désordres touchant ce dernier. Ce n'est plus le cas dans l'*Auto del Nacimiento*, lorsque Pascual et Lloreynte remarquent l'inexplicable agitation qui semble toucher leur troupeau :

PASCUAL

Mis cabras y mis cabritos
asmo que tienen espíritos,
según que anda oy alterado.

La source de cette agitation n'est ni un loup, ni une quelconque force diabolique : la nature annonce, par une interruption extraordinaire de son cours habituel, l'arrivée au monde du Christ. Les bergers, cependant, sont encore incapables de décrypter ces signes annonciateurs et ne peuvent en percevoir que l'aspect menaçant qu'ils associent à toute forme de dérèglement. Même un chant d'oiseau innatendu devient ainsi susceptible de provoquer le saisissement :

LLOREYNTE

Es cosa para espantar
de aquesto; ¿qué querrá ser?
Las aues muestran plazer
con su muy dulce cantar. (v. 145-148)

L'investissement de cet espace chaotique par des personnages relevant d'un hors-scène policé, ou, du moins, investis d'une autorité civile ou religieuse, déclenche le mouvement dramatique des pièces, qui culmine lors du *happy end* permettant de sauvegarder un ordre jusqu'ici malmené. Or ce mouvement est plus complexe et moins unilatéral qu'il n'y paraît au premier abord. L'autorité, sous ses différentes incarnations, apparaît imparfaite et faillible. Les institutions qui en sont dépositaires s'avèrent être le siège de la corruption et de la cupidité. Les personnages qui la représentent sur scène sont parfois colériques et orgueilleux. Elle est dans l'ensemble incapable d'assurer correctement la mission de préservation de l'ordre qui lui a été attribuée.

La question du désordre dans le théâtre de Lucas Fernández ne se pose donc pas simplement comme celle d'une force circonscrite à un espace facilement identifiable, l'espace scénique, qu'il serait possible d'annexer territorialement à un hors-scène érigé en modèle. L'ensemble des espaces de la société castillane du XV^e siècle s'avère susceptible d'être touché par cette force déstabilisatrice. En posant ainsi les rapports entre ordre et désordre, le dramaturge ne fait que traduire les peurs que pouvaient ressentir les citadins de l'époque. Il redonne ainsi à son théâtre la fonction qui est à l'origine du genre dramatique, à savoir celle d'être le lieu où la cité se regarde, se met en scène et s'interroge sur elle-même et sur les dangers qui la guettent. Le spectacle théâtral ne saurait donc être étranger aux bouleversements qui ont affecté l'Europe et la Castille tout au long du siècle qui vient de s'écouler. Élie Konigson nous le rappelle à

partir d'un document d'Angers établissant les dispositifs de sécurité entourant une représentation théâtrale :

Le document d'Angers a le mérite de l'évidence : il place d'emblée l'organisation d'une représentation théâtrale dans un climat particulier que tous les historiens ont décrit comme élément fondamental de la psychologie des peuples au XV^e et XVI^e siècles, et qui correspond aux bouleversements économiques et politiques de cette longue période : la peur. Peur de l'**extérieur**, de ce qui peut venir du plat-pays, peur de l'**intérieur**, des « crocheteurs et mauvaises gens », des troubles sociaux, peur de l'épidémie enfin, se conjuguent soudain dans la cité mobilisée par la représentation théâtrale⁴⁷.

Les pièces de Lucas Fernández véhiculent dans leur discours les deux peurs citadines soulignées par Konigson, la peur de l'extérieur, du « plat-pays » ou de la montagne peuplée de bergers à l'apparence sauvage, et la peur de l'intérieur, des mauvaises gens, des soldats voleurs, des clercs corrompus, des officiers de Justice arbitraires. Dans ces conditions, le rétablissement de l'ordre ne passe pas par un simple mouvement de conquête spatiale d'un espace en marge perçu comme dangereux, mais plutôt par un mouvement dialectique entre les différents espaces qui débouche finalement sur l'harmonie à laquelle aspirait si vivement la société de l'époque. Ce mouvement dialectique fonde à double titre la théâtralité chez Lucas Fernández : d'un point de vue structurel, il renforce le dialogisme qui définit le genre dramatique, et d'un point de vue ethnologique, il répond au rôle social du théâtre, à savoir exprimer les incertitudes de la cité et tenter d'y répondre. Derrida avait formulé ce passage fascinant d'un désordre original à une conclusion harmonieuse par une heureuse expression : le théâtre, c'est « une anarchie qui s'organise ». La formule nous semble particulièrement pertinente dans un théâtre qui, comme celui de Lucas Fernández, est issu d'une époque trouble en voie de reconstruction.

⁴⁷ Konigson, 1975, p. 67.

TROISIÈME PARTIE

LE DIALOGUE DRAMATIQUE

INTRODUCTION

Nous avons constaté que la théâtralité dans l'œuvre de Lucas Fernández repose en partie sur les marqueurs gestuels que contient le texte ainsi que sur l'exploitation des oppositions qui structurent le cadre dramatique. Ces deux facteurs suffisent-ils pour autant à accorder au texte toute sa dimension théâtrale ? S'agit-il de conditions suffisantes ou seulement nécessaires ? Un passage de la *Vita Christi* nous servira à amorcer la réflexion. Les *coplas* écrites par Fray Iñigo de Mendoza sont traditionnellement classées dans le genre lyrique. Le passage en question se distingue néanmoins par sa structure polyphonique : deux bergers, Juan Pastor et Mingo, ont aperçu un homme qui volait (qui n'est autre, le lecteur le devine aisément, que l'ange porteur de la Bonne Nouvelle) et discutent désormais de la meilleure chose à faire :

Respondio otro pastor
« Yo lo veo, prometo a mi,
de que puedo aquellotrar
que del día en que nasci
yo nunca tal cosa vi,
nin pastor deste lugar ;
daca yerguete, Minguillo,
enantes que el nos vea
y nuestro poco a poquillo
por tras este colladillo
vamos dillo al aldea ».

Habla el otro pastor
 « A la he, bien lo querria,
 mas estoy tan pauorido
 que mudar no me podria,
 segund es la medrosya
 que en el cuerpo me ha metido,
 y tambien sy mientras vamos
 bolando desaparece,
 cata, Juan, diran que entramos
 o que borrachos estamos
 o quel seso nos fallesçe¹ ».

Le passage contient deux marqueurs gestuels, l'impératif « yerguete », et la périphrase « mudar no me podría », sur lesquels repose une forme de comique de mouvement qui n'est pas sans rappeler les séquences des *Farsas y églogas* où des bergers tentent de réveiller leurs compagnons. On assiste de même à un jeu de regards croisés, l'ange s'offrant à la vue des bergers tandis que ces derniers tentent de se dérober à la vue de l'ange (« enantes que el nos vea »). Enfin, les strophes se construisent sur un embryon de dichotomie spatiale, opposant la montagne où se trouvent les bergers à la « aldea », espace social où partager les expériences, espace aussi de la censure sociale, puisque les bergers risquent de s'y faire traiter d'ivrognes (« que borrachos estamos ») ou de fous (« quel seso nos fallesçe »).

Au vu de la présence de ces facteurs de théâtralité, si proches de ce que l'on retrouvera quelques décennies plus tard chez Lucas Fernández, il n'est pas surprenant de voir Charlotte Stern affirmer dans son article « Fray Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual² » que la séquence de l'adoration des bergers était jouée lors des festivités de Noël. Cependant, Stern montre quelques réticences à identifier ce spectacle comme une « représentation dramatique », préférant le terme moins marqué de « rituel dramatique ». En effet, les dialogues de Mendoza font passer au deuxième plan ce qui d'après Stern fait l'essence de l'art dramatique, à savoir le geste et le discours convenables :

No wonder then, that the fifteenth-century plays seem embryonic and rudimentary, since what is drama, the dialogue of persons who incarnate their dramatic role and use **suitable gestures and speech**, is the least significant feature³.

¹ Texte cité à partir de l'édition des *Coplas de Vita Christi* établie par Julio Rodríguez-Puértolas (1968, pp. 365-366).

² Stern, 1965, pp. 199-241.

³ « Il n'est donc pas surprenant que les pièces du XV^e siècle semblent embryonnaires et rudimentaires, puisque l'élément dramatique, c'est-à-dire le dialogue de deux personnes qui incarnent leur rôle

L'incarnation sur une scène d'un discours dialogué et des gestes qui l'accompagnent ne sont donc pas des conditions suffisantes pour assurer la théâtralité d'un spectacle : il faut que ce discours et ces gestes conviennent (« *suitable* »). Le choix de l'adjectif est fort heureux. Encore faut-il établir la norme par rapport à laquelle on va définir « ce qui convient ». Prenons, à titre de comparaison, un passage de l'*Auto del Nacimiento* mettant en scène une situation similaire aux deux *coplas* de Mendoza. À l'image des bergers de la *Vita Christi*, Lloreynte et Pascual sont témoins d'événements relevant du merveilleux et s'interrogent sur le comportement à adopter :

- | | | |
|-------------------|-----------|--|
| D.43 ⁴ | PASCUAL | Es cosa para espantar
de aquesto ; ¿qué querrá ser ?
Las aues muestran plazer
con su muy dulce cantar. |
| D.44 | LLOREYNTE | Y animales con bramar,
los campos con sus olores
como que touiessen flores;
los ayres en sossegar,
mas no que dexe d'elar. |
| D.45 | PASCUAL | El crego ños lo dirá,
o si no, el saludador. |
| D.46 | LLOREYNTE | Más Benito Sabidor
yo cuydo lo acertará |
| D.47 | PASCUAL | ¿Y tanto sabe? |
| D.48 | LLOREYNTE | Digo, ¡ha! |
| D.49 | PASCUAL | ¿Tan terrible es su sabencia? |
| D.50 | LLOREYNTE | ¡A la hé! tien[e] huerte sciencia,
qu'el a.b.c. te dirá.
que lletra no errará. |
| D.51 | PASCUAL | De saber ño lo curemos;
olguémonos, ¿quieres? ¡hau! (v. 145-164) |

Le parallélisme avec le passage de la *Vita Christi* est évident. La langue rustique des bergers de Mendoza est reprise, et même renforcée par Fernández, qui va jusqu'à employer les mêmes interjections rustiques (« ¡A la hé! »). Les deux passages sont construits sur la succession d'une strophe visant à produire l'émerveillement du lecteur

dramatique et emploient les gestes et le discours qui conviennent est l'élément le moins significatif » (Stern, 1965, pp. 243-244).

⁴ Dorénavant et pour l'ensemble de cette partie nous adoptons ce système de présentation des citations avec numérotation des répliques de chaque pièce (les lettres A, B, C, D, E et F désignant les 6 pièces de Lucas Fernández dans l'ordre où elles apparaissent dans toutes les éditions). Un tel système nous semblait gêner la lisibilité des extraits dans les parties antérieures, mais s'impose dès lors que l'on approche les mécanismes du dialogue et, en particulier, l'enchaînement.

ou du spectateur, et d'une strophe jouant sur le comique de personnage. Pour autant, le deuxième nous semble intuitivement d'une plus grande efficacité dramatique. D'où nous vient ce sentiment à l'égard de deux passages pourtant très semblables ? Arrêtons-nous sur le dernier point soulevé, l'élément comique. Il s'agit, dans les deux passages, d'un comique de personnage, jouant sur les traits caractéristiques du berger, à savoir sa couardise et son goût pour la boisson. Cependant, la façon de l'exploiter diffère radicalement chez les deux auteurs. Ainsi, dans le texte de Mendoza, la chute comique, constituée par les deux hypothèses sur la réception au village du récit des bergers, arrive au terme d'un développement argumentatif qui dilue son efficacité immédiate. Chez Fernández, en revanche, la chute comique est préparée par deux courts échanges qui provoquent la curiosité du spectateur. L'effet comique issu du décalage entre l'admiration naïve de Lloreynste et l'étendue réelle des connaissances de Benito Sabidor (il peut réciter l'alphabet !) est renforcé par l'attente que provoquent les questions de Pascual. La structure du dialogue vient ainsi souligner les effets prévus par le dramaturge.

Par ailleurs, l'ensemble du dialogue de Fernández semble doté de plus de naturel. Le dramaturge, dans son texte, tente d'imiter le ton d'une conversation entre bergers⁵. Il adopte la forme conversationnelle qui convient à une situation dramatique donnée : l'adjectif « *suitable* » employé par Stern fait sans doute référence à cette adéquation entre le discours et la situation, non seulement au niveau de la langue employée, comme chez Mendoza, mais aussi au niveau de la forme du dialogue, qui sera plus lent dans la strophe traduisant l'émerveillement des personnages, plus rapide dans la strophe comique. De cette adéquation naît le naturel de l'échange, que l'on ne saurait pas confondre avec son authenticité. En effet, les échanges entre Lloreynste et Pascual ne constituent pas une reconstruction d'une conversation entre vrais bergers du XV^e siècle. Ceux-ci, on nous pardonnera cette évidence, ne parlaient pas comme nos deux personnages. Ils ne s'exprimaient pas en vers et n'auraient pas employé une hyperbate comme « De saber ño lo curemos ». Ils ne préparaient pas leurs effets comiques, car ils ne parlaient pas devant un public qu'il fallait divertir.

L'écart entre naturel et authenticité s'explique par le caractère paradoxal du dialogue dramatique, qui d'un côté tente d'imiter les conversations courantes en

⁵ Aristote lui-même explique la naissance des formes d'expression dramatique par l'introduction du « ton de la conversation » dans des genres à l'origine plus proches de la poésie et de la danse. Voir Aristote, trad. Hardy, 1996, p. 84.

adoptant « le discours qui convient », et de l'autre, prétend agir sur le spectateur au moyen de procédés variés, dont certains sont empruntés à des formes littéraires comme la poésie ou le roman. Pierre Larthomas résume ce paradoxe en définissant le langage dramatique comme « un compromis entre le dit et l'écrit⁶ ». La théâtralité d'un dialogue résiderait donc dans l'hybridation d'éléments empruntés à l'oralité, et d'éléments empruntés à l'écriture. Notre troisième partie prend comme postulat de départ cette thèse de Larthomas. L'objet de notre travail sera de repérer les phénomènes relevant des deux types de discours, et d'en souligner l'emploi dramatique. Pour mener à bien ce chantier, une méthode s'impose. Dans l'introduction de son ouvrage théorique *Le langage dramatique*, Larthomas regrettait l'absence d'une linguistique de la parole, sur laquelle il aurait pu s'appuyer pour son travail. Aujourd'hui, trente ans après, ce territoire se présente moins vierge d'explorations. Plusieurs approches linguistiques, comme la pragmatique, la linguistique énonciativiste ou l'analyse conversationnelle ont étudié la conversation pour en percer les mécanismes. Catherine Kerbrat-Orecchioni a systématisé l'ensemble de ces recherches dans son ouvrage en trois volumes *Les interactions verbales*. Nous nous en inspirerons largement tout au long de cette partie : il s'agira d'emprunter quelques outils dont les linguistes se sont dotés pour décrire la conversation courante et de les appliquer au dialogue dramatique pour cerner l'emploi très particulier que fait le dramaturge des mécanismes de la conversation⁷.

La particularité de l'emploi dramatique des règles conversationnelles réside dans leur soumission à ce que Larthomas appelle la loi de la « concentration des effets ». Ce dernier définit l'effet comme les éléments du dialogue susceptibles d'amener une réaction du spectateur, réaction que nous élargissons, pour notre part, à l'ensemble des destinataires – réels (les spectateurs) autant que fictifs (les personnages) – d'un énoncé. Larthomas admet que la conversation courante emploie elle aussi des effets. La pragmatique se dévoue entièrement à l'analyse de ce phénomène, à l'étude du caractère performatif du langage, de la façon dont il agit sur l'environnement extra-linguistique. Pour cela, elle s'appuie sur la théorie des actes de langage, qui attribue à chaque énoncé un contenu sémantique (ce que l'on dit), et une force illocutoire (ce que l'on fait en disant). Or le dialogue dramatique, de par sa double nature écrite et orale, se distingue

⁶ Larthomas, 1980, p. 9.

⁷ Ce postulat méthodologique implique un minimum d'emprunts terminologiques à ces différentes approches. Nous tenterons de réduire autant que possible les formulations jargonantes et, le cas échéant, d'en éclaircir le sens. Toutefois, il nous arrivera parfois d'admettre un terme technique pouvant sembler obscur, dans un souci d'éviter des digressions explicatives nuisant à la lisibilité de l'analyse.

par son extrême densité illocutoire. Nous sommes habitués à lire que, dans le texte littéraire, tout fait sens. Pour le dialogue dramatique, on peut rajouter que tout fait effet : la surdétermination sémantique propre à sa nature littéraire s'accompagne d'une surdétermination pragmatique. Toute réplique agit ainsi sur l'interlocuteur, sur le spectateur, et fait évoluer plus ou moins rapidement la situation dramatique vers le dénouement.

Une fois ces postulats méthodologiques et théoriques établis, nous débuterons cette partie par l'étude des traces d'oralité dans la langue des *Farsas y églogas*, car c'est dans la syntaxe et le vocabulaire mêmes que se fait l'hybridation dit/écrit. Nous nous intéresserons ensuite à l'enchaînement des répliques, qui nous paraît être le lieu privilégié de l'effet puisque tout enchaînement dramatique comporte une part plus ou moins grande de surprise. Enfin, la caractéristique essentielle du dialogue dramatique est son mode spécifique d'énonciation. Le troisième et dernier chapitre sera ainsi consacré aux jeux et aux glissements énonciatifs, ainsi qu'au système de *tratamiento*.

CHAPITRE I

LA LANGUE DU DIALOGUE

À côté des structures spécifiques du dialogue, dérivées de sa caractéristique essentielle, à savoir celle d'être un discours produit par plusieurs personnages qui s'en répartissent la responsabilité par le biais d'un système de tours de paroles, le compromis entre oralité et écriture s'inscrit dans la matière même du texte, au niveau de sa syntaxe, de sa morphologie et même de ses propriétés phonétiques et prosodiques. Ce terrain d'étude pose une première difficulté pour l'analyste du XXI^e siècle : il nous est aujourd'hui impossible de décrire avec une parfaite précision la façon dont on parlait du temps de Lucas Fernández, puisqu'il ne nous reste, par définition, que des traces écrites de la langue, relevant d'une forme de communication radicalement différente, y compris lorsqu'on tente d'imiter les tournures de la langue parlée. D'où une longue polémique autour de l'usage que font Juan del Encina et Lucas Fernández du dialecte paysan, usage qui témoigne de leur volonté d'ancrer le genre dramatique naissant dans une forme d'oralité.

I. LE STYLE RUSTIQUE

La critique a longtemps tenté d'établir le degré d'authenticité ou, au contraire, d'artifice, de cette langue littéraire que l'on appelle *sayagués*⁸ depuis un prologue de Juan Timoneda à l'édition de 1567 des *Coloquios pastoriles* de Lope de Rueda. Auparavant, et de façon fort significative, cette langue n'avait été explicitement associée à aucun référent géographique. Encina la désigne par la périphrase assez vague d'« estilo rústico » ou de « baxo estilo » dans le prologue de sa traduction des *Bucoliques* de Virgile, et Fernández par « lenguaje y estilo pastoril » dans la didascalie introductive de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. C'est peut-être ce flou dans l'appellation qui mène Paul Teyssier à attribuer à la langue des bergers de théâtre un caractère fantaisiste et artificiel, une manifestation des caprices et de la créativité de l'auteur :

Avant comme après Encina et Lucas Fernández, la fantaisie des écrivains s'exerce sur le sayaguais avec la plus grande liberté, comme en un domaine où tout, ou a peu près, était permis. Inventions verbales, dérivations plaisantes, recherches expressives, tous les moyens sont bons pour développer et enrichir cette « langue » ; la seule règle est de lui conserver une truculence plébéienne et rustique⁹.

M^a Josefa Canellada réagit vigoureusement à cette affirmation. S'inscrivant dans une conception mimétique de l'esthétique théâtrale, la philologue se pose en apôtre de l'authenticité du style rustique (du moins chez Fernández), authenticité comprise comme l'imitation la plus fidèle possible d'un dialecte et d'un univers existant réellement :

El lenguaje de los pastores de Lucas es auténtico. Auténticos son sus juegos, sus juramentos, y sus exclamaciones. Lucas Fernández sabía muy bien cómo se festejaban los pastores con un cordero asado, y cómo eran las zamarras, y lo que era una res difícil de ordeñar¹⁰.

⁸ John Lihani (1973) discute (tout en l'adoptant) cette référence géographique, le langage des bergers de Fernández et Encina relevant du dialecte de Salamanque plutôt que de celui de Sayago, au sud de Zamora.

⁹ Teyssier, 1959, p. 34.

¹⁰ Canellada, 1976, p. 30.

Canellada reprend ici les conclusions auxquelles était arrivé trois ans plus tôt John Lihani dans la plus vaste étude de la langue des bergers de Fernández menée à ce jour, *El lenguaje de Lucas Fernández, estudio del dialecto sayagués*. L'admirable exhaustivité de l'étude, d'une incontestable utilité pour quiconque tente d'approcher l'œuvre de Fernández, est contrebalancée par un postulat méthodologique de départ à notre avis problématique. Le titre en porte déjà les traces, posant l'équivalence entre l'étude de la langue de Fernández et celle du *sayagués* dialectal et non pas littéraire. Cette équivalence est reprise de façon explicite dans le prologue par le biais d'une tournure attributive :

Puesto que el dialecto sayagués está concentrado en la obra de Lucas Fernández, más que en cualquier otra obra de la literatura española, resulta que **estudiar el lenguaje de este poeta salmantino es estudiar el dialecto sayagués**¹¹.

La démarche reste globalement légitime, et les résultats assez concluants. Comment étudier, en effet, un dialecte plus ou moins disparu autrement que par les traces écrites qu'il a laissées ? Quelques précautions préalables et la prise en compte de l'écart, aussi ténu soit-il, entre les deux matériaux, auraient néanmoins permis de nuancer des affirmations légèrement forcées. Ainsi, dans le chapitre consacrée à la syntaxe, l'ordre syntaxique de la phrase chez Lucas Fernández est attribué à l'archaïsme du dialecte, plus proche du latin et de son système à flexions, plutôt que tout simplement aux contraintes et aux ressources expressives de la versification. De surcroît, l'influence de la syntaxe dialectale sur l'écriture des deux dramaturges est aujourd'hui largement remise en question, comme nous le rappelle Alberto del Río dans ce résumé de l'état actuel des connaissances sur le *sayagués* littéraire et dialectal :

Lo que en un principio se pensó que llegaba a respetar incluso las normas de los diferentes enclaves salmantinoleonese, perfectamente discriminadas por los oídos de estos primeros dramaturgos, se considera ahora un lenguaje convencional con una base vulgar incuestionable y que admite rasgos leoneses, notablemente de las hablas del Campo de Salamanca, en distinta proporción, que puede ir desde la abundante impronta fonética, hasta los calcos morfológicos, menos representados, **y el escaso peso de la sintaxis dialectal**¹².

¹¹ Lihani, 1973, p. XIV.

¹² Río, 2001, p. XL

Lucas Fernández fait donc parler à ses bergers une « langue conventionnelle avec une base vulgaire incontestable ». Autrement dit, il emprunte des éléments de la langue orale effectivement parlée, suffisamment pour qu'elle soit identifiée par le public, puis, dans un travail d'écriture, il en accentue certains traits, en efface d'autres pour en tirer le plus grand nombre d'effets possible. Le but n'est pas seulement d'imiter un dialecte authentique dans une démarche réaliste. L'esthétique réaliste, en effet, tend à effacer le travail d'écriture ou, du moins, à afficher seulement sa virtuosité dans l'imitation. Dans cette optique, les traits du *sayagués* ne seraient employés que pour donner sa saveur et ses couleurs à la pièce, et tendraient à être oubliés par le spectateur au fur et à mesure qu'il se familiarise avec les aphérèses et les syncope, les métathèses et les substitutions de / l / et / r /, les palatalisations de / n /, / l / et / s / ou le rajout du préfixe / per /. La langue, en définitive, tendrait à devenir transparente et à occulter la matérialité du signe linguistique.

Fernández n'adopte pas cette démarche, qui constitue pourtant un des fondements de l'illusion théâtrale, privilégiant l'effet comique à l'effet de réel. L'opacité est rendue au signe linguistique, dont les déformations que le *sayagués* lui inflige sont mises en avant pour le plus grand plaisir du spectateur. Le dramaturge veut éblouir le spectateur non seulement par sa virtuosité dans la mimésis mais surtout par son *ingenio*, sa capacité à jouer avec les mots. Le mécanisme le plus efficace pour rendre opaque l'emploi du *sayagués* est le contraste avec une forme d'expression plus noble. Ce contraste peut être facilement obtenu par la succession dans le dialogue d'une langue rustique et d'une langue élevée, incarnée par l'alternance de tours de paroles entre personnages urbains et bergers¹³. Cependant, les deux niveaux de langue peuvent apparaître non pas successivement mais simultanément dans le même énoncé, dans une sorte de polyphonie discursive. C'est notamment le cas lorsque les bergers déforment des mots savants, relevant de la culture de cour ou ecclésiastique, ou pire encore, les croisent avec des mots issus de leur univers rustique. Les clichés et les tournures abusivement employés par la langue raffinée sont ainsi détournés. Pravos n'est pas « aborrido » comme les innombrables amants malheureux de la littérature de cour, mais « aborrigo » (v. 2), adjectif qui renvoie à « borrego » et participe de l'animalisation des bergers. Bras ne se défait pas en « requiebros », il « s'esquebraja » (v. 155) pour rendre

¹³ Pour Larthomas, ce contraste est une des clés du langage dramatique : « Ces variations de registres, en accord avec les différences de situations, les oppositions de personnages et de leurs conditions, sont un des éléments fondamentaux de l'efficacité dramatique ; le spectateur les sent plus qu'il ne les analyse ». (2001, p. 425)

heureuse sa nouvelle fiancée. Le verbe renvoie aux courtoisies échangées par les nobles, tout en mettant en avant sa matérialité première, comme on peut le lire dans le glossaire de Canellada : « esquebrajar(se) : romperse, hacer cortesías o quiebros ». Bonifacio n'accuse pas Gil d'« ultrajes » mais d'« hulgajarlo » (v. 107), néologisme dans lequel on peut voir la « ulaga », ou siège du berger, ou le « fulgor ». Dans la sphère religieuse, on trouve dans l'*Égloga del Nacimiento* un « Aldrán » (v. 215), croisement d'Adam et d'« aldrán » (d'après *Autoridades*, « el que vende vino en las dehesas »). Dans la sphère juridique, on trouve un des barbarisme les mieux exploités des *Farsas y églogas*, la « chançonoría » (v. 412) de Juan Benito, croisement de *cancillería* et de *chançón* (chanson), qui sera appuyé par un développement comique sur plusieurs vers¹⁴. D'autres déformations jouent ouvertement avec des référents scatologiques comme ce « recacar » (v. 102) pour « recalcar » dans l'*Auto del Nacimiento*, ou le « torrezmear » (v. 283) de l'*Égloga del Nacimiento*, construit sur « torrezno » et « mear ».

La volonté de faire s'arrêter le public sur la matérialité de la langue pousse parfois le dramaturge, dans certains cas-limites, à souligner explicitement les déformations opérées par les personnages ou leur mauvais emploi de la langue par le biais de commentaires métaconversationnels que produisent les interlocuteurs. Ainsi aux commentaires à demi-ironiques des bergers face à l'épanchement lyrique des personnages urbains¹⁵, répondent les corrections et les sarcasmes de ces derniers face à l'insuffisance linguistique des bergers. Lorsque dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, Pascual décline une série d'hypothèses sur le sens du mot « amor », le Soldat en souligne l'absurdité :

C.70	PASCUAL	¿Nifica amor morteruelo, morcilla o quiças mortaja ? ¿Murcia, muérdago o quiças mordaja ? o quiças deue ser muelo.
C.71.	SOLDADO	¡Qué donoso adjetiuar, y acertar! (v. 351- 356)

Remarquons que les différentes hypothèses de Pascual, construites sur la déclinaison du sème /mor/, mettent en évidence un système d'équivalences phonétiques entre /mor/, /mur/ et /muer/. Fernández dévoile ainsi à son public une des règles phonologiques qu'il applique pour obtenir des sonorités rustiques.

¹⁴ Voir ci-dessus, p. 247.

¹⁵ Voir ci-dessus, p. 251.

De la même façon, dans l'*Égloga del Nacimiento*, la tentative de Bonifacio de produire un discours en latin est immédiatement sanctionnée par l'ermite Macario :

D.138 BONIFACIO

Yo's argüyré de veras
dixi domino de Apodoño,
de Apodoño de apoderas,
de apoderas de las heras.

¡Ño la atinará el demoño!

D.139 MACARIO

Que no quiero yo atinar
tus desatinos. (v. 471-477)

La distorsion rustique du latin ecclésiastique était déjà apparue dans la bouche de Miguel Turra lors de la conclusion de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Son « *verbum caro fatuleras* » est une déformation d'un verset de l'Évangile de Saint Jean « *Verbum caro factum est* » (Jn 3 : 14), dont la deuxième moitié serait croisée avec « *flatulencias* ». Le verbe divin s'incarnant, il tombe sous le juridiction du « bas corporel » : Fernández montre une nouvelle fois son goût pour la déformation scatologique. Le *sayagués* littéraire s'affiche par ces deux derniers exemples dans toute sa dimension ludique. L'objectif n'est plus de reproduire une langue authentique, mais d'en enrichir l'aspect grotesque en faisant appel à une pratique carnavalesque et à une culture éventuellement extérieure à l'univers paysan : la littérature latine comique dont les clercs du Moyen âge étaient friands¹⁶. En effet, le latin barbare de Bonifacio ridiculise tout autant son locuteur que la litanie religieuse dont on souligne la monotonie par le rythme binaire et la répétition systématique de chaque mot.

Le risque encouru par le dramaturge en rendant opaque la langue et en forçant les spectateurs à s'y arrêter est de perdre en efficacité dramatique ce qu'il gagne en effet comique. De nombreux dramaturges et théoriciens de théâtre ont mis en garde contre le danger du « beau vers », ou, dans le cas qui nous occupe, de la formule drôle et ingénieuse, c'est-à-dire de tout ce qui invite le spectateur à apprécier la forme sensible de la langue, l'éloignant de la situation dramatique. Fernández contourne ce risque en subordonnant l'usage de la formule drôle à des buts dramatiques précis, obtenant cette qualité impérative d'un bon dialogue dramatique qu'est la concision. La formule pseudo-latine de Miguel Turra, « *verbum caro fatuleras* », au-delà de l'effet comique inhérent au jeu de mots interne, est employée pour produire un effet de fulgurance¹⁷ et

¹⁶ Voir Bakhtine, 1970, pp. 22-24.

¹⁷ D'après Vinaver, « il y a fulgurance lorsqu'une réplique, ou une partie de réplique, produit une forte

briser habilement une situation dramatique dont on a déjà tiré tout le potentiel. La violence et le ridicule dans le conflit opposant Bras Gil et Juan Benito est en effet à son paroxysme lorsqu'arrive sur scène Miguel Turra. L'introduction d'un personnage de médiateur risque de produire un effet dysphorique sur le public, en faisant basculer soudainement l'action dans le domaine du sérieux. La première réplique et même les premiers mots du médiateur se doivent donc de servir d'accroche pour ne pas perdre l'attention du spectateur dans ce moment délicat qu'est le changement de registre. Le contenu comique obtenu par la déformation marquée d'une langue précède ainsi, dans la réplique de Miguel Turra, le contenu sérieux nécessaire à la préparation du dénouement de la pièce :

A.176 MIGUEL TURRA

Verbum caro fatuleras ;
vosotros ¿por que reñeys?
Paso passo, no's tiréys
tan rezio a las mamulleras (v. 378-381)

Un autre risque que suppose l'introduction d'un nouveau personnage sur scène, surtout à un niveau aussi avancé dans l'intrigue, est de ralentir l'action en fournissant les éléments d'information nécessaires sur le dernier arrivant. La concision est, là aussi, le maître-mot. D'emblée, Miguel Turra multiplie les signes qui vont permettre au spectateur de le rattacher à un archétype préalable. Ainsi, avec sa sentence en pseudo-latin, il est identifié comme faisant partie simultanément des personnages *sabios*, dont le rôle est de calmer les disputes, et des personnages *bobos*, aux compétences culturelles défailtantes. Cela entraîne un léger effet de surprise. En effet, à l'orée du XVI^e siècle, le noyau dramatique de la *riña* est en voie de codification¹⁸. Le spectateur est donc familiarisé avec ses mécanismes, il sait qu'à un certain point d'intensité de la *riña* au théâtre, il *doit* arriver un personnage de pacificateur. On attend donc le *sabio* (attente de langage savant ou au moins, non-marqué) et, ici, arrive un pacificateur qui parle un langage *pastoril* très accentué.

surprise par rapport à ce que pouvait laisser attendre le matériau textuel précédent, et lorsque la surprise, au moment même où elle se produit, se transmue en évidence » (Vinaver, 1993, p. 904).

¹⁸ On peut citer, comme exemple de *riña* interrompue par un personnage *sabio*, l'arrivée de l'étudiant dans l'*Aucto del Répelón*, de Juan del Encina (probablement rédigé après les premières pièces de Lucas Fernández, puisqu'il n'apparaît pas dans le *Cancionero* de 1496). Avec sa question « Pastores, ¿por qué reñéis ? », l'étudiant clôt un débat agité entre deux bergers sur la nécessité ou non de partir (il est vrai cependant que les intentions de l'étudiant sont loin d'être honnêtes).

Les autres exemples de déformations particulièrement marquées de la langue obéissent à des impératifs dramatiques similaires, le premier d'entre eux étant évidemment de caractériser le personnage locuteur en le rendant ridicule. La pseudo-litanie religieuse de Bonifacio intervient au moment où, après la conversion des bergers symbolisée par la prière à genoux, la pièce bascule dans un ton catéchistique qui risque de tomber dans la monotonie. Des interventions comiques des bergers, comme ce latin déformé, assurent un équilibre fragile entre pédagogie et divertissement.

Enfin, les mots issus de la culture élevée auxquels le *sayagués* inflige un traitement comique servent aussi, par l'évocation simultanée de deux univers, à densifier le discours (et, donc, à l'impératif de concision). En employant le verbe « esquebrajarse », Bras dit, en un seul mot, l'ampleur de sa soumission à l'aimée (il se rêve en couple courtois et tente donc d'emprunter le vocabulaire correspondant) ainsi que sa maladresse à l'exprimer. Le « hulgajar » de Bonifacio pose, au niveau des présupposés existentiels¹⁹, que le berger a un honneur qui peut être outragé, prétention qui est immédiatement tournée en dérision par la déformation dialectale. En définitive, les ressources expressives de la langue à laquelle on a emprunté les vocables sont exploitées tout en les adaptant aux particularités de la situation dramatique et des personnages qui y participent.

II. LE STYLE ÉLEVÉ

Il serait tentant, dans l'optique de ce chapitre, de faire coïncider la distinction entre le style rustique des bergers et le style élevé des personnages urbains avec la distinction entre langue orale et langue écrite. Le compromis entre les deux catégories de langue serait ainsi obtenu par l'alternance dans le dialogue de répliques parlées et de répliques écrites. Or nous avons pu constater que l'imitation de langue orale des bergers s'inscrit dans un travail d'écriture (et donc dans un véritable projet esthétique) visant à dépasser la simple reproduction pour multiplier les effets dramatiques. L'hybridation dit/écrit s'opère ainsi à l'intérieur même du style le plus proche de la langue parlée. Symétriquement, le style élevé, si proche dans ses formes d'une certaine langue écrite

¹⁹ Pour l'emploi dramatique des présupposés, voir ci-dessous, pp. 290-301.

qui nous est parvenue par la poésie de *Cancionero*, va être adapté à la syntaxe spécifique du style parlé, et, plus largement, à sa façon de structurer et de hiérarchiser les énoncés. En quoi consiste cette spécificité syntaxique du style parlé ? Brunetière, cité par Larthomas, tente une première définition :

La pensée se présente à nous totale et indivise, confuse et indéterminée, embarrassée, si je puis dire, de contrepensées qui la complètent ou qui la restreignent. Si, pour l'exprimer, nous commençons par la décomposer et qu'ensuite nous la recomposions au moyen du langage, nous en avons fait l'analyse, et c'est le style écrit. Mais, au lieu de la décomposer, si l'on se propose d'en reproduire les accidents eux-mêmes et ainsi de conserver à la parole qui la rend je ne sais quel air d'improvisation, c'est le style parlé²⁰.

Sur le plan syntaxique, la reproduction des accidents de la pensée se traduira par une façon de subordonner et de coordonner les éléments de la phrase visant à « compléter » ou « restreindre » l'énoncé, et par une syntaxe parfois incorrecte, où il ne sera pas toujours aisé de rétablir la fonction de chaque syntagme. On devine une première difficulté dans l'analyse de cette syntaxe de la parole : la syntaxe médiévale et classique des textes écrits nous apparaît déjà plus lâche, moins correcte au vu des canons d'aujourd'hui. Les grammaires de l'époque, et notamment la *Gramática de la lengua castellana* de Nebrija nous sont finalement peu utiles, et il ne nous sera pas toujours aisé de distinguer ce qui relève, sur le plan syntaxique, d'une volonté d'imiter le style parlé et ce qui relève de la façon d'écrire de l'époque. Quelques constructions nous semblent néanmoins suffisamment marquées pour mériter d'être commentées. Prenons comme point de départ cette réplique de la Demoiselle, personnage qui, parmi tous les personnages de Lucas Fernández, est sans doute celui qui emploie le style le plus élevé :

B.19 DONCELLA

De ser zagal tú entendido
bien certificada esté,
y pastor, cierto, polido
y sabido. (v. 73-76)

Le premier vers pose aux éditeurs du texte une difficulté syntaxique : tel qu'il est construit, l'infinitif « ser » est doté de deux attributs, « zagal » et « entendido », séparés par le pronom « tú », ce qui mène Lihani et Hermenegildo à interpréter zagal comme

²⁰ Larthomas, 1980, p. 24.

une apostrophe. Si au vu de la correction grammaticale les deux éditeurs ont incontestablement raison, il reste que le lecteur, et *a fortiori*, le spectateur qui entend le vers sans pouvoir s’y arrêter, peuvent parfaitement comprendre le vers avec un seul groupe nominal « zagal entendido » comme attribut. Canellada commente ainsi en note de pied de page « Zagal no parece vocativo como dan Lihani y Hermenegildo ». Puis elle rajoute un commentaire très intéressant : « El sentido es : Bien segura estoy de que tú eres zagal entendido y pastor polido y sabido ». Il est significatif que dans sa paraphrase, Canellada se soit sentie obligée de réorganiser les éléments de la réplique. Elle change par là le style parlé en style écrit, en opérant ce que Brunetière appelle une « décomposition et recomposition au moyen du langage ». Néanmoins, entre la réplique originale et la paraphrase de Canellada, il y a eu déperdition sémantique. Si la version syntaxiquement correcte nous semble intuitivement plus pauvre, c’est parce qu’elle ne traduit pas avec la même intensité les méandres de la pensée de la Demoiselle. Dans la réplique originale, les deux attributs du sujet /zagal entendido/ et /pastor polido y sabido/ sont séparés par un vers, ce qui donne au deuxième une valeur de « complément » ou de « restriction », et même une légère valeur adversative, soulignée par l’incise « cierto ». La Demoiselle commence ainsi par adresser un compliment au berger (de façon, certes, quelque peu ironique), puis nuance son propos en rappelant à son interlocuteur son statut de berger. L’autocorrection apparaît ainsi comme une façon particulièrement efficace d’obtenir un effet d’oralité, le discours écrit effaçant dans le travail de rédaction ces mouvements de l’esprit²¹.

Sans tomber dans l’autocorrection, l’addition d’attributs du sujet peut être en soi une marque de la syntaxe parlée. À la question du Berger sur le sens du mot « cryança », la Demoiselle donne une réponse qui se construit par couches successives d’information, comme si le personnage trouvait ses idées au fur et à mesure qu’elle avance dans sa réplique :

B.64	DONCELLA	No está en esso el bien criado.
B.65	PASTOR	Pues ¿en qué?
B.66	DONCELLA	En ser cortés, y muy limpio y bien hablado y requebrado. (v. 298-301)

²¹ On trouve dans la bouche d’un autre personnage urbain, le Soldat, un exemple particulièrement limpide de l’effet d’oral qui accompagne l’autocorrection : « A Zagal, digo, ouejero » (v. 101).

La conjonction de coordination /y/ qui ouvre le troisième vers de R.66, sans être véritablement incorrecte, produit une rupture entre les deux temps dont est constituée la réponse de la Demoiselle. Le premier temps, « en ser cortés », est très bref et isolé aussi bien sur le plan typographique qu’au niveau du système de rimes, tandis que le deuxième temps, « y muy limpio y bien hablado / y requebrado », se présente comme un rajout postérieur d’information dont l’unité est renforcée par le rythme ternaire et la rime en /ado/.

Le Soldat s’exprime lui aussi en style élevé. Il s’agit du personnage qui produit le plus gros volume de discours argumentatif, puisqu’il tente de convaincre Pravos qu’il existe un remède aux maux qui l’accablent. Son argumentation s’avère le plus souvent très construite, empruntant massivement la rhétorique argumentative des textes écrits. Parfois, néanmoins, l’enchaînement d’arguments adopte des tournures syntaxiques plus proches de l’oralité, comme dans cette réponse à l’énumération des victimes de l’amour que vient de produire Pravos :

C.28 SOLDADO

Si te comienço a contar
de caualleros troyanos
y enamorados romanos,
será para no acabar.
Quanto más que aun oy padescen
y fenescen
tantos, que en ellos no ay cuento. (v. 201-207)

Le connecteur argumentatif « Quanto más » équivaut à l’actuel « sobre todo ». Il est ici préféré au connecteur plus neutre « porque », donnant à la réplique un ton plus parlé. En effet, alors que « porque » traduit une façon analytique d’organiser les éléments du discours, en suivant l’ordre « naturel » des enchaînement des causes et des conséquences, « quanto más » épouse le mouvement spontané de la pensée, en soulignant la postériorité de l’argument que l’on va présenter par rapport à l’argumentation précédemment développée. On a ainsi l’impression que le Soldat rajoute *in extremis* une idée importante qu’il avait auparavant oubliée.

En règle générale, Fernández emploie très rarement le connecteur « porque ». On en compte seulement onze occurrences dans l’ensemble des *Farsas y églogas*, dont quatre pour le seul *Auto de la Pasión*, la pièce dont le style est le plus écrit. Au connecteur « porque », le dramaturge préfère largement un « que » justificatif, qui ne produit pas la même impression. En effet, ce « que » tellement castillan ordonne

l'argumentation d'après une logique conversationnelle, dont la forme la plus récurrente est l'enchaînement d'un ordre suivi d'une justification, comme dans ces quelques répliques du soldat :

- | | |
|---------------|--|
| C.24 SOLDADO | No te espantes, labrador,
que el amor tiene tal maña,
que después que muestra saña,
hostiga su disfabor. (v. 151-154) |
| C.26 SOLDADO | Desso no te has d'espantar
ni dudar,
que su furia muchos mata. (v. 175-177) |
| C.89 SOLDADO | No trates dessa manera
a los pobres compañeros,
que con falta de dineros
se suel atreuer quienquiera. (v. 440-444) |
| C.100 SOLDADO | Consuélate tú conmigo,
buen amigo,
que también yo estó llagado. (v. 484-486) |
| C.241 SOLDADO | Calla, nescio bobarrón,
que en son de bobo eres loco. (v. 852-853) |

D'où vient cette nette préférence pour le connecteur « que » ? La nuance argumentative entre « porque » et « que » n'est pas aisée à cerner. Il nous semble qu'on peut la rapprocher de l'écart entre *porque* et *car*. *Porque* introduit une causalité d'ordre explicatif : on éclaire un fait déjà connu et accepté des interlocuteurs en expliquant ses causes. *Car*, lui, introduit une causalité d'ordre justificatif. Sur la nuance entre expliquer et justifier, on lit chez Maingueneau : « Ainsi, le seul fait d'employer *car*, de justifier son énonciation, implique-t-il que P [dans P car Q] puisse faire l'objet de quelque contestation²² ». C'est bien le cas dans les répliques du soldat, où les ordres sont par définition susceptibles d'entraîner un refus d'obtempérer de la part du destinataire. Puis, plus loin, le linguiste rajoute : « avec P *car* Q, le locuteur commence par dire P, puis **revient** se justifier avec Q²³ ». Ce verbe revenir n'est pas sans implications. Il traduit la progression accidentée d'une pensée obligée parfois à faire

²² Maingueneau, 1997, p. 71.

²³ Maingueneau, 1997, p. 73.

marche arrière et à avancer par méandres, accidents gommés par le style écrit, à la progression plus linéaire, mais que le style oral tente de reproduire. Dans ses répliques, le soldat commence par l'acte à la force illocutoire la plus marquée, c'est-à-dire l'ordre, puis, manifestant sa conscience des limites et des objections possibles à cet acte, rajoute une justification qui vient souvent l'adoucir, parfois le renforcer (« Calla, nescio bobarrón, que en son de bobo eres loco »).

Ces remarques éparses sur la langue du dialogue dramatique et, en particulier, sur ses caractéristiques morphosyntaxiques, sont très loin d'être exhaustives. Notre but n'était pas d'établir l'écart exact entre le style rustique des bergers et la langue orale de l'époque, ni entre le style élevé des personnages urbains et la langue écrite des élites. La tâche aurait été par ailleurs fort difficile, en l'absence de grammaires précises pour les deux formes de langage. Il nous suffit d'avoir illustré, à travers quelques exemples, l'affirmation de Larthomas d'après laquelle un « bon langage dramatique peut être très proche ou du langage parlé, ou du langage écrit, *il ne se confond jamais avec eux*²⁴ ». Pour le cas précis des pièces de Lucas Fernández, on peut ainsi affirmer que, dans les *Farsas y églogas*, le langage peut s'approcher successivement du langage écrit et du langage parlé par l'alternance de styles, sans jamais se confondre totalement avec aucun d'eux. Même dans le cas limite où la syntaxe n'offrirait pas de marques d'oralité, les structures inhérentes au dialogue, comme l'enchaînement des répliques ou l'énonciation à plusieurs voix, prennent le relais pour assurer la théâtralité d'un texte. Passons donc à présent à l'analyse de ces structures spécifiquement dialogales.

²⁴ Larthomas, 1980, p. 176.

CHAPITRE II

L'ENCHAÎNEMENT DES RÉPLIQUES

On considère souvent le dialogue comme la forme par excellence du genre dramatique. On sait néanmoins qu'il ne suffit pas qu'il y ait dialogue pour que l'on puisse parler de théâtre. D'autres activités discursives, comme la conversation ordinaire, sont organisées sous une forme dialoguée, sans être pour autant dotées de caractère dramatique. Des genres littéraires comme la poésie dialoguée ou le roman font appel au dialogue, sans croiser ni modifier véritablement les frontières entre genres. Pour tous ces types de dialogue la structure superficielle reste identique, elle se définit toujours comme une succession de tours de paroles entre plusieurs actants qui prennent en charge par alternance la responsabilité du discours. Cependant, le système de tours n'est pas le seul élément structurant du dialogue. Pour que ce dernier soit compréhensible, une série de règles de cohérence interne fixe les enchaînements corrects et incorrects en fonction de critères syntaxiques, sémantiques, et pragmatiques. La linguistique interactionnelle s'efforce d'établir ces règles non-écrites, en les faisant émerger lors de leur description de conversations ordinaires. La question se pose néanmoins de savoir si les règles de cohérence sont les mêmes pour chaque type de dialogue.

Prenons comme point de départ de notre analyse deux séquences des *Farsas y églogas* composées d'une série de questions et de réponses. La première est tirée de

l'*Égloga del Nacimiento* et met en scène Macario qui répond aux interrogations théologiques de Bonifacio et de Gil :

D.141	BONIFACIO	¿Qué aprouecha encarnación? Dezí, dezí la verdad.
D.142	MACARIO	Saluación y redepción.
D.143	GIL	¿Quién obró tal perhición?
D.144	MACARIO	La inmensa Trinidad. (v. 481- 485)

Le passage est constitué de deux *échanges*, comportant chacun une *intervention initiative* (les deux questions) et une *intervention réactive* (les deux réponses)²⁵. On peut identifier dans ces deux échanges des facteurs de cohérence relevant des trois critères énumérés. Au niveau syntaxique, la dépendance grammaticale des énoncés de Macario par rapport à ceux qui les précèdent assure une forte cohésion à l'ensemble. Au niveau sémantique, Macario enchaîne en R.141 et en R.142 sur les thèmes imposés par ses interlocuteurs. Le thème conducteur de la séquence est l'incarnation, auquel sont associés les champs sémantiques du bienfait, repérable dans « aprouecha », « saluación », « redepción » et « perhición », et celui du créateur, repérable dans « quién », « obró » et « Trinidad ». Enfin, au niveau pragmatique, on est devant cette paire canonique d'actes de langage complémentaires qu'est le couple question / réponse. On peut donc attribuer à la séquence un haut degré de cohésion sémantico-pragmatique. En outre, les deux échanges ne semblent pas particulièrement invraisemblables. Quoi de plus naturel, en effet, qu'un messenger de la Bonne Nouvelle réponde avec sollicitude aux doutes suscités chez ses interlocuteurs ? S'il s'agissait d'une conversation réelle entre un prêtre et ses ouailles, on ne serait certainement pas choqué. Pourtant, la critique a systématiquement attribué aux séquences catéchistiques du théâtre de Fernández un primitivisme dans la technique et un manque de caractère dramatique. Nous ne pouvons que souscrire à ces opinions : les séquences catéchistiques semblent souvent figées, elles manquent de dynamisme, et même de naturel. Pourtant, à y regarder de près, rien d'invraisemblable, rien qui aille à l'encontre des règles de cohérence du dialogue.

²⁵ Le découpage en échanges et l'identification des interventions initiatives et réactives posent au théâtre des problèmes presque insolubles que nous essaierons de traiter ultérieurement (voir ci-dessous pp. 337-350). Nous conservons pour l'instant cette notion d'échange, indispensable à l'étude de l'enchaînement. Dans les exemples analysés (le plus souvent composés de deux répliques), la première réplique sera appelée intervention initiative, la deuxième, intervention réactive, sans chercher à savoir si cette composante initiative ou réactive est effectivement dominante lorsqu'on prend en compte la succession d'échanges.

Comparons-la à présent avec la deuxième séquence d'interrogatoire, tirée elle aussi de l'*Égloga del Nacimiento*. Macario vient d'arriver sur scène, provoquant la suspicion chez les deux bergers :

- | | | |
|------|-----------|--|
| D.75 | MACARIO | ¿Dó va el camino?
¿Por acá, o por allá?
Por caridad me mostrá,
que con la noche no atino. |
| D.76 | BONIFACIO | ¿Quién soys que a tal ora andáys? |
| D.77 | MACARIO | Hermitaño en San Ginés
so yo. |
| D.78 | GIL | Pues ¿cómo os llamáys? |
| D.79 | MACARIO | Macario. |
| D.80 | BONIFACIO | ¿Y dó camináys?
Cuydo que trampa traéys. |
| D.81 | MACARIO | Cierto no. |
| D.82 | GIL | Gran famulario
deuéys ser.
¿Rezáys nesse calendario?
¿soys bisodia o soys almario? |
| D.83 | BONIFACIO | Mas Sant Ilario a mi ver. (v. 267-280) |

La séquence est parfaitement compréhensible, ce qui prouve que les enchaînements obéissent à des règles de cohérence. Pourtant, lorsque l'on tente de dégager ces règles, la tâche s'avère moins aisée qu'auparavant. Au niveau sémantique, les thèmes se succèdent selon une logique non linéaire. Le passage d'un champ sémantique concernant des repères géographiques à la série de questions sur l'identité de Macario se fait ainsi à travers un détour par le passage de « noche », en R.75, à « a tal ora », en R.76. On revient ensuite au thème du point de départ, le chemin, avant de sauter à une série de procès d'intentions dont le lien avec ce qui précède n'est pas explicité : on devine seulement que les bergers associent, de façon assez surprenante, les thèmes de « noche », « ermitaño » et « trampa ». Au niveau pragmatique, trois questions²⁶ restent sans réponse. Il s'agit de « ¿Dó va el camino? / ¿Por acá, o por allá? », de « ¿Y dó camináys? » et de « ¿Rezáys nesse calendario? / ¿soys bisodia o soys almario? ». Les attentes au niveau de l'enchaînement illocutoire sont ainsi déjouées quasi systématiquement. Le degré de cohérence sémantico-pragmatique est donc bien plus lâche que dans l'exemple antérieur. Pourtant, la séquence nous semble incontestablement plus dramatique. Dès la deuxième réplique, une tension palpable envahit le dialogue sans que l'on en puisse exactement comprendre les raisons.

²⁶ Cinq questions *stricto sensu*, mais dont certaines ne sont que des reformulations.

Notre idée est qu'il existe précisément dans la séquence un lien entre ce degré apparemment plus faible de cohérence et son caractère plus fortement dramatique. Catherine Kerbrat-Orecchioni nous rappelle qu'il y a des façons d'enchaîner les tours de parole autres que le simple rebondissement sur le contenu sémantico-pragmatique explicite :

D'une manière générale, on utilisera le terme « réaction » comme un terme générique, désignant toute forme de comportement, verbal ou non verbal, suscité par un comportement précédent ; et parmi les réactions on distinguera les « réponses » au sens strict, qui apportent une information demandée, et les « répliques », qui commentent l'énonciation de L1. Le terme de « réplique » est donc polysémique puisqu'appliqué au dialogue théâtral [...], il fonctionne comme un équivalent de « tour de parole²⁷ ».

La réplique est donc une façon particulière d'enchaîner sur le tour de parole précédent, qui consiste à contester un des éléments de l'énonciation, et notamment ses présupposés²⁸. Kerbrat-Orecchioni précise néanmoins que lorsqu'on parle de théâtre, le terme réplique ne désigne plus cet enchaînement spécifique, mais toute forme d'enchaînement. Le *Robert* entérine cette distinction, en opposant un premier sens, « réponse vive, faite avec humeur et marquant une opposition », et un deuxième sens, « texte qu'un acteur doit dire en réponse aux paroles qui lui sont adressées ; chaque élément du dialogue ». Il nous semble toutefois que ces deux sens tendent à se contaminer mutuellement, et que l'on peut affirmer, sans jeu de mots, que la réplique est le mode d'enchaînement privilégié du dialogue dramatique, ou du moins, d'un certain dialogue dramatique, celui du théâtre classique, que les pièces de Lucas Fernández préfigurent. Cette prééminence s'explique par deux raisons principales. Tout d'abord, une réplique, dans son sens non-théâtral²⁹, est un enchaînement marqué par rapport à des enchaînements plus prévisibles³⁰, qui suivent un modèle attendu, comme les couples

²⁷ Kerbrat-Orecchioni, 1990, éd. 1998, p. 2006.

²⁸ D'après le *Dictionnaire d'analyse du discours*, les présupposés « sont des types particuliers de contenus inscrits dans les énoncés [...]. Ils correspondent à des réalités supposées déjà connues du destinataire (évidences partagées relevant de ses savoirs préalables) et constituent une sorte de soubassement sur lequel viennent s'échafauder les posés (lesquels sont au contraire censés correspondre à des informations nouvelles) ». L'article précise ensuite que les présupposés « ne peuvent, en principe, ni être "annulés", ni servir de base à l'enchaînement », d'où le caractère agonal associé aux répliques qui les mettent en cause.

²⁹ Pour éviter les confusions et les précisions encombrantes, *réplique* désignera dorénavant ce type d'enchaînement fondé sur la contestation de présupposés, et *intervention* désignera un tour de parole d'un personnage.

³⁰ Toutes les écoles linguistiques s'accordent sur cette notion de « prévisibilité » de l'enchaînement (ou « échange préférentiel »), qui sera plus ou moins contraignante en fonction du contexte. Ce concept est essentiel dans notre analyse, puisqu'il permet d'établir l'écart de certains enchaînements par rapport à cet

question/réponse, ordre/exécution ou assertion/assentiment. La réplique est donc un puissant facteur de surprise dans le dialogue, qui évite le caractère trop attendu des échanges s'appuyant sur une cohérence sémantico-pragmatique explicite. Comme nous le rappelle Deloffre, cité par Larthomas, « une part d'imprévu est nécessaire si l'on ne veut pas qu'un dialogue donne l'impression d'un mécanisme remonté à l'avance³¹ ». Un mécanisme remonté à l'avance, voilà bien l'impression que nous donnent certains passages des séquences catéchistiques chez Lucas Fernández, alors que l'arrivée de Macario sur scène est l'occasion de multiples micro-rebondissements. Ce n'est pas un hasard si Michel Vinaver, dont la méthode vise à établir une « topographie » des dramaturgies en fonction des types d'enchaînements employés (qu'il appelle « bouclage »), arrive à la conclusion qu'il existe au théâtre deux types d'effets de surprise : une surprise « en perspective », résultant « d'une attente qui s'accumule, rebondit, pour aboutir à un résultat déjouant les prévisions³² », et, à côté de ces rebondissements spectaculaires, une surprise qui « ne cesse d'advenir au niveau moléculaire du texte, la mise sous tension [se renouvelant] d'instant en instant, au fur et à mesure de la succession des paroles-action³³ ». Les pièces de Fernández, à l'intrigue minimaliste, relèvent presque entièrement de ce deuxième type de surprise, le spectateur se demandant à chaque tour de parole comment on va donner un tour de vis supplémentaire à la situation.

À côté de cet effet de surprise, l'enchaînement par réplique produit aussi chez le spectateur le plaisir de voir s'éclairer sous un nouvel angle le tour de parole antérieur. La réplique agit en effet rétroactivement sur le discours antérieur pour en dévoiler les présupposés, les sous-entendus, et les intentions cachées qui avaient pu passer inaperçus. La question de Macario lors de son arrivée sur scène semble à première vue fort innocente. Comment le spectateur se méfierait-il d'un vieillard égaré qui demande des renseignements, demande effectuée, de surcroît, en employant de nombreuses précautions oratoires ? La réaction de Bonifacio face à la demande de Macario s'appuie sur la mise en question d'un des présupposés pragmatiques³⁴ de l'acte d'interroger. En

étalon, et d'observer les effets qui en découlent.

³¹ Larthomas, 1980, p. 266.

³² Vinaver, 1993, p. 907.

³³ Vinaver, 1993, p. 907.

³⁴ On distingue traditionnellement trois types de présupposés : « présupposés **existentiels** (les expressions définies présupposant l'existence de leur référent), présupposés **factifs** ou **contre-factifs** ("Pierre sait que p" présuppose la vérité de p, alors que "Pierre s' imagine que p" présuppose au contraire la fausseté de p), présupposés **pragmatiques** (liés aux conditions de réussite de l'acte de langage, exemple : "Ferme la

effet pour pouvoir poser des questions, il faut d'abord être habilité à le faire. Oswald Ducrot nous livre cette analyse de ce pouvoir « exorbitant » qu'est l'acte d'interroger :

N'importe quelle question n'est pas permise pas n'importe qui. Cette limitation est en effet inséparable du fait, signalé plus haut, que la personne interrogée se voit imposer, par le fait même qu'elle est interrogée, l'obligation de répondre. Le droit d'interroger, puisqu'il implique le pouvoir d'obliger, ne saurait donc, dans une société qui se respecte, être dévolu à n'importe qui³⁵.

Bonifacio demande à son interlocuteur de décliner son identité pour évaluer s'il est vraiment obligé de répondre. *Qui êtes-vous pour me demander ça ?* demande-t-il implicitement. La réponse de Macario ne le satisfaisant pas, il se dérobera à l'obligation de réponse. Ce faisant, il sème le doute dans l'esprit du spectateur, qui réinterprète l'intervention antérieure à la lumière du présupposé mis en question par Bonifacio. En effet, ce personnage qui se promène la nuit, qui est-il ? Ses intentions sont-elles honnêtes ? L'innocence se couvre d'un voile de suspicion.

Effet de surprise, dévoilement des implicites et des présupposés, nous avons là deux éléments qui assurent à l'enchaînement son efficacité dramatique. À présent, il nous faudra voir sous quelles formes particulières ils peuvent s'incarner.

I. L'ART DE L'ESQUIVE ET SA RELATION À LA PRÉSUPPOSITION

Dans sa méthode d'approche des textes dramatiques, Vinaver réduit les possibilités d'enchaîner sur une réplique à cinq figures fondamentales, l'*attaque*, la *défense*, la *riposte*, l'*esquive* et le *mouvement vers*. La distinction semble couler de source, la méthode Vinaver apparaissant ainsi comme une méthode prête à l'emploi, d'une parfaite clarté. Pourtant, lorsque nous avons tenté de l'appliquer à notre *corpus* de pièces, une difficulté s'est immédiatement révélée. Il nous est apparu que l'*attaque*, la *défense*, la *riposte* et même le *mouvement vers* constituent souvent, quoiqu'à différents degrés, une forme détournée d'*esquive*. Certes, du point de vue du contenu, les différences sont manifestes : une esquive élude la réponse directe, alors qu'une défense

porte" présuppose que la porte est ouverte au moment de l'énonciation de l'acte) », d'après le *Dictionnaire d'analyse du discours*.

³⁵ Ducrot, 1991, p. 10.

l'affronte directement, et qu'une attaque est tout le contraire d'une esquive, puisque non seulement elle affronte de face, mais elle prend l'initiative. Il n'empêche, ces trois figures ont ce point en commun d'être souvent employées pour éviter de se plier aux exigences de l'interlocuteur, autrement dit, pour esquiver l'enchaînement que ce dernier avait prévu³⁶. Un passage de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* nous permettra d'illustrer ces propos. Dans celui-ci, la Demoiselle vient de croiser le Berger et lui demande s'il a vu passer son Chevalier :

B.7	DONCELLA	Di si lo viste, pastor
B.8	PASTOR	Dayle a rauia y ño curéys ya más dél, que muy mejor, con amor, yo's seruiré si queréys.
B.9	DONCELLA	No hay qué quiera, si tu quieres dezir lo que te pregunto.
B.10	PASTOR	Bien varrunto que soys llocas las mugeres.
B.11	DONCELLA	Di si viste este señor.
B.12	PASTOR	Mucho lo deuéys querer. (v. 28-38)

À trois reprises, en D.7, D.9 et D.11, la Demoiselle formule la même requête. Or le Berger n'a aucun intérêt à s'y plier. Ses éventuelles informations sur le Chevalier le font détenteur d'une forme de supériorité sur son interlocutrice, ou, en tout cas placent celle-ci en position de dépendance. Le dialogue risquant de finir dès le moment où il aura fourni ces informations, le Berger déploie donc une stratégie visant à prolonger les échanges. Il produit ainsi trois esquives qui lui permettent de garder sa situation avantageuse. La valeur d'esquive de ses interventions ne fait pas de doute : elles reposent toutes les trois sur la non-production de la réaction attendue. Cependant, en y regardant de plus près, on remarque que les façons d'esquiver diffèrent radicalement. La première intervention du Berger est constituée par une série d'avances amoureuses. On peut ainsi l'assimiler, dans la terminologie de Vinaver, à un *mouvement vers*, ou même à une *attaque* (cela dépend de si l'on adopte le point de vu du Berger ou de la Demoiselle). Dans les deux cas, on garde la métaphore spatiale de rapprochement, déjà présente dans l'idée d'avance amoureuse. La composante agressive est plus nette dans sa deuxième intervention : par le recours à un lieu commun, le Berger tente d'inverser

³⁶ Et avec l'interlocuteur, c'est l'ensemble du public qui fait à chaque réplique un travail d'anticipation en s'appuyant sur les règles de cohérence dialogale, d'où l'effet de surprise à chaque fois qu'un personnage déjoue, par le biais de l'esquive, les prévisions des spectateurs.

les rapports de force. D'une relation entre une noble et un vilain, on passe à une relation entre un homme et une femme. Enfin, sa troisième intervention est incontestablement un *mouvement vers*. Conscient de l'égoïsme conversationnel de la Demoiselle, le Berger fixe le thème des échanges autour des peines d'amour de la jeune femme. Les trois répliques du berger apparaissent ainsi comme des *esquives*, doublées chacune d'une valeur d'*attaque* ou de *mouvement vers*. Tout le problème de la terminologie de Vinaver est de ne penser le terme d'*esquive* qu'en amont par rapport au mécanisme d'une question qui demeure sans réponse, ne prenant pas en compte, en aval, le contenu intrinsèque de la réplique.

Le même constat peut être porté sur les interventions de la Demoiselle. Ses trois impératifs, produits avec une insistance de plus en plus pressante, sont assimilables à une forme d'*attaque*. Ils visent en effet, outre à l'obtention des renseignements désirés, à s'assurer le contrôle du dialogue. Mais la façon qu'a la Demoiselle d'enchaîner sur le mode de l'autocontinuité, sans enregistrer les interventions de son adversaire, peut être comparée à une forme d'*esquive* : on feint de n'avoir rien entendu pour mieux se soustraire aux attentes de son interlocuteur. L'*esquive* est particulièrement marquée après le « bien varrunto / que soys llocas las mugeres », provocation manifeste, par laquelle le Berger espère produire une vive réaction chez la Demoiselle³⁷.

Les six interventions de la séquence affichent donc, à des degrés divers, une composante d'*esquive*. Une lecture de l'ensemble des *Farsas y églogas* aboutit également au constat d'une sur-représentation de l'enchaînement fondé sur l'*esquive*. On ne s'en étonnera pas outre mesure. Le dialogue dramatique est le lieu où s'affrontent les personnages pour asseoir leur domination, domination qui est avant tout une domination discursive. Les personnages³⁸ déploient des stratégies discursives pour atteindre leur but (séduire une jeune femme, résister à la tentation, convertir des bergers, etc.), stratégies qui s'appuient en grande partie sur des tentatives d'imposer à l'interlocuteur un certain type d'enchaînement. Dans ces conditions, l'art de l'*esquive*

³⁷ La provocation est d'après Kerbrat Orecchioni, un type d'assertion incitant plus que d'autres à réagir. Voir Kerbrat-Orecchioni, 1990, éd. 1998, p. 202.

³⁸ On pourrait nous reprocher ici d'afficher une conception par trop « psychologisante » du personnage de théâtre. Il ne saurait en effet y avoir de déploiement de stratégie puisqu'il n'existe pas de psychisme capable de le mettre en œuvre, le personnage n'étant qu'une idée abstraite. Ce sujet passionnant ne pourra être développé dans le cadre forcément limité d'une thèse Nouveau Régime, mais nous espérons pouvoir l'aborder dans des recherches ultérieures. D'ores et déjà on peut néanmoins avancer que l'acte de langage, d'après la théorie pragmatique, est perçu par le destinataire comme l'expression de l'état psychologique qui lui est associé, peu importe si cet état est réel ou feint, et peu importe donc, pour le dialogue dramatique, s'il n'a aucune existence en dehors de son expression linguistique.

devient l'art d'échapper aux efforts déployés par l'interlocuteur pour enfermer les échanges dans le schéma qu'il souhaite. Par son efficacité redoutable, la réplique, au sens où l'entend Kerbrat-Orecchioni, constitue une des formes privilégiées de l'esquive. Elle permet en effet, comme nous l'avons vu, de se soustraire aux attentes de l'interlocuteur et aux calculs anticipatoires du public, en exploitant les présupposés de l'énoncé antérieur, et en particulier, ses présupposés pragmatiques.

1.1/ Les présupposés pragmatiques

L'enchaînement dans le dialogue entre la Demoiselle et le Berger qui a servi de point de départ à notre analyse s'appuie en grande partie sur les présupposés pragmatiques. Aujourd'hui encore, la notion même de présupposé pragmatique ne fait pas l'unanimité. En effet, à la différence des présupposés existentiels et factifs, ce type de présupposé s'inscrit moins dans l'énoncé lui-même que dans ses conditions d'énonciation, et se confond souvent, à ce titre, avec les mécanismes d'implication liés à l'énonciation³⁹. Cependant, notre but n'étant pas de défendre une école linguistique contre une autre, mais de se servir de leurs outils pour repérer et expliquer des effets dramatiques, nous garderons le concept de présupposé pragmatique qui nous semble doté d'un pouvoir explicatif plus important.

Les présupposés pragmatiques jouent donc sur les conditions d'énonciation et, plus particulièrement, sur les conditions de réussite des actes de langage, conditions dont John R. Searle a dressé le tableau⁴⁰. Pour qu'un acte de langage réussisse (et donc, dans notre perspective, pour qu'il provoque l'enchaînement attendu), une série de conditions doivent être réunies. Dans la demande formulée trois fois par la Demoiselle, Searle distinguerait les conditions préliminaires (le Berger est, par exemple, en mesure de répondre, il en est physiquement capable et il comprend intellectuellement la question⁴¹, la Demoiselle est en mesure de recevoir la réponse, qu'elle n'est pas censée connaître), et la condition de sincérité (La Demoiselle désire sincèrement obtenir l'information demandée), auxquelles certains linguistes rajoutent la condition de pertinence (la question de la Demoiselle est pertinente dans la situation communicative,

³⁹ Voir Ducrot, 1991, pp. 9-10.

⁴⁰ Voir Searle, 1972, pp. 108-109.

⁴¹ Compréhension qui faisait défaut quelques répliques plus tôt, lorsqu'il butait sur le mot « caballero ».

le chevalier n'est pas dans son champ de vue, le berger n'a pas déjà répondu, etc.). Lorsque la Demoiselle effectue son acte de langage, elle présuppose que les conditions de réussite sont réunies, d'où le terme de présupposé pragmatique.

Parmi ces conditions de réussite, c'est sur la condition de sincérité que le Berger va systématiquement rebondir pour esquiver la demande de renseignement. « Ño curéys ya más dél » rétorque-t-il dans un premier temps. L'intervention, certes, ne met pas encore en cause le désir sincère de la Demoiselle de savoir où se trouve son Chevalier. Elle tente toutefois de supprimer ce désir, entraînant ainsi la suspension de l'obligation de répondre. Le Berger se montre nettement plus agressif dans un deuxième temps. « Bien varrunto / que soys llocas la muges », affirme-t-il. Cette intervention peut réagir aussi bien au refus de la Demoiselle de se plier à ses avances qu'à la réitération de sa demande. Peu importe : dans tous les cas, c'est bien sur la condition de sincérité que se joue la réaction du Berger. L'hypothèse de la folie des femmes met en cause la possibilité même de la sincérité. Comment quelqu'un privé de libre arbitre pourrait-il être sincère ? Comment pourrait-il savoir ce qu'il désire ? Le fou, par définition, ne pense pas vraiment ce qu'il dit⁴². Le Berger peut ainsi sauver sa face et persister dans son refus d'obtempérer : son interlocutrice n'était pas vraiment sincère, ou, en tout cas, elle n'était pas rationnellement sincère, ni dans son refus, ni dans sa demande de renseignements.

La troisième intervention du Berger est d'autant plus intéressante qu'elle va permettre au dialogue de basculer dans une certaine « normalité ». Le jeune homme rebondit pour la troisième fois sur la sincérité de la Demoiselle. Or cette fois-ci, il ne s'agit plus de la remettre en question mais au contraire de la mettre en valeur. En effet « mucho lo deuéys querer » est une inférence logique de la condition de sincérité : si la Demoiselle désire sincèrement obtenir le renseignement, c'est parce qu'elle doit vraiment aimer son Chevalier. À ce titre, l'intervention du Berger n'est pas une véritable réplique. Il s'ensuit que le commentaire (et *a fortiori*, le commentaire positif) sur un présupposé pragmatique est un type d'esquive au caractère nettement moins agonal que la simple remise en question, ce qui permet de poursuivre sur un mode plus consensuel tout en réussissant à faire oublier que l'acte de langage n'a toujours pas

⁴² D'où les innombrables « estás lloco » ou « ño estás en tu seso » qui permettent aux personnages qui les prononcent d'ignorer les demandes de leurs interlocuteurs. Paradoxalement, cette maxime est dotée d'un corollaire antinomique qui fait du fou la seule personne à dire ce qu'elle pense, devenant ainsi dépositaire d'une sorte d'hyper-sincérité. Dans les deux cas, la sincérité du fou est perçue comme pathologique, hors-norme.

abouti. La Demoiselle tombe ainsi dans le piège du Berger, qui obtient une petite victoire en lui arrachant non seulement une réponse, mais un assentiment :

B.13 DONCELLA

Cierto; mi entrañable amor
gran dolor
por él me haze padecer. (v. 39-41)

De tous les présupposés pragmatiques qui sous-tendent l'énonciation, la condition de sincérité est sans doute celui qui sert le plus souvent d'appui aux personnages des *Farsas y églogas* pour se défendre face aux stratégies déployées par leurs interlocuteurs. Cela est particulièrement sensible dans les pièces à thématique amoureuse, dont le sujet se prête parfaitement à ce genre de jeux. La remise en question de la sincérité d'autrui y est une des figures centrales. Au-delà de la surprise qu'elle crée au niveau « moléculaire » de l'enchaînement, elle sert aussi à semer le doute chez le spectateur, et surtout, à donner à ces pièces leur légèreté caractéristique, fondée sur un floutage des frontières entre le vrai et le faux. Les personnages féminins en font fréquemment usage dès leurs premières répliques. Dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, la bergère réagit sur ce mode à la requête implicite de Bras Gil :

A.5 BRAS GIL

Sí. Que tu gala
me da ya vida tan mala
que no me pude tener
sin te venir aca a uer,
porque a ti nadie se yguala.

A.6 BERINGUELLA

Bien llo sabes relatar,
¡quán llarga me la lleuantas!
por mi salud que me espantas
en te ver assí hablar. (v. 52-60)

L'intervention de Bras Gil est un aveu qui a la valeur indirecte d'une requête d'amour. Le berger est donc en droit d'espérer une réaction à son aveu en termes d'acceptation/refus. Or Beringuella joue habilement avec les présupposés pour éviter cette dichotomie. Elle ignore ostensiblement la requête amoureuse implicite, et fonde son enchaînement sur l'évaluation des qualités formelles de l'intervention de Bras Gil : le caractère métaconversationnel de son évaluation est confirmé par l'emploi des deux verbes « relatar » et « hablar », auxquels sont attribués les deux adverbes de mode

« bien » et « assí ». La bergère dit de Bras Gil qu'il parle⁴³ bien, autrement dit, que c'est un beau parleur : en vantant les capacités oratoires de son interlocuteur, elle l'accuse implicitement de mentir, ou du moins, d'embellir la réalité. Ainsi, le glissement d'une évaluation sur le paradigme acceptation/refus vers une évaluation d'ordre quasiment esthétique dissimule une remise en cause de la sincérité de Bras Gil. De plus, cette fin de non-recevoir est quasiment présentée comme un compliment, ce qui la rend praticable, sans encourir une réaction trop violente de cet homme de nature qu'est le Berger.

Dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, Antona enchaîne exclusivement par la contestation de la sincérité. Son texte apparaît alors comme un catalogue de toutes les formes que peut prendre ce type particulier d'enchaînement. Ainsi, à l'origine, la contestation porte-t-elle seulement sur l'énoncé qui précède :

D.205 PASCUAL

¿Tú ño vees quál as parado
a Prauillos, maltratado
con amorío mortal ?

D.206 ANTONA

Dime, dime, di garçon,
¿con tal rizon
me hauías tú d'engañar ? (v. 751-756)

D'emblée, Antona qualifie la question de Pascual de « rizon », terme que l'on avait déjà rencontré chez Beringuella pour se référer aux paroles de Bras (v. 66). La Bergère souligne ainsi la valeur argumentative de cette question, ce qui lui permet de s'y soustraire. En effet, dans les représentations d'Antona et de Beringuella, l'argumentation constitue un mode de dissimulation : en argumentant, on amène progressivement son interlocuteur vers une conclusion que l'on a soigneusement évité d'avancer en ouverture. La malhonnêteté d'une telle démarche est pointée par la bergère au moyen du verbe « engañar ». Or le Soldat (et avec lui tout le public, qui connaît les vrais sentiments de Pravos) trouve le jugement de la bergère un peu péremptoire, ce qui autorise l'échange suivant :

D. 207 SOLDADO

Zagala, ten compasión
de coraçón,
del que muere por te amar.

⁴³ Peut-être faut-il tenir aussi compte d'un autre sens du verbe *hablar* : « Il lui parle » disait-on dans les campagnes (françaises et espagnoles), ou encore, « la conversación », comprise comme échange amoureux, y compris physique. Cet « hablar » peut renvoyer autant à la duplicité possible de la parole qu'à la nature des rapports.

D.208 ANTONA

Señor, deuéys de yñorar
los engaños de pastores. (v. 757-761)

La justification de la bergère lui permet de franchir un cap dans la remise en cause du présumé de sincérité. Son jugement antérieur en D.206 n'était pas fondé uniquement sur l'intervention de Pascual, mais sur une longue expérience. À l'inverse de cet étranger, à qui l'on fait remarquer implicitement qu'il se mêle de ce qui ne le regarde pas, Antona connaît bien « los engaños de pastores ». L'emploi de l'article défini et du pluriel est significatif : ils marquent que le mensonge est généralisé chez les bergers. Désormais, l'insincérité n'est plus présentée comme un trait d'un énoncé isolé mais comme le mode de communication permanent des bergers. En conséquence, lorsque les intermédiaires s'effacent et que le couple échange enfin quelques répliques, les qualificatifs ne portent plus sur les énoncés mais sur la personne de l'énonciateur :

D.209 PRAVOS

Ay, Antona, tus amores
m'estorcijan sin dudar.

D.210 ANTONA

¡O, falso, traydor, traydor!

D.211 PRAVOS

¡Ay dollor!

¿aún no me queréys créer ?

D.212 ANTONA

**Andá para engañador,
burlador.** (v. 762-768)

Dans ces conditions, les approches successives des personnages masculins pour faire fléchir la volonté de la bergère s'avèrent vaines, puisqu'elles sont toutes passibles d'être jugées non sincères. La seule manière de désamorcer la situation est donc de prouver de façon incontestable la sincérité de Pravos, autrement dit, de produire un serment que l'on ne peut briser :

D.224 ANTONA

Si, Pravos, ño me engañases
ni burlases,
todavía te querría;
y si la cruz me jurasses
y me tomasses
por tu esposa, me daría. (v. 794-799)

L'abandon par Antona de son mode d'enchaînement caractéristique précipite le dénouement de la pièce : dans le dialogue dramatique, faire fléchir un personnage, c'est avant tout faire fléchir sa stratégie discursive.

L'échange de *pullas* est un autre type de séquence jouant, dans ses enchaînements, sur les présupposés pragmatiques. Lors de ces *pullas*, l'acte de langage le plus effectué est la menace, acte au statut complexe. À mi-chemin entre la simple assertion et l'ordre, la menace adopte la forme syntaxique de la première tout en gardant les visées coercitives de la deuxième. La visée coercitive peut être énoncée explicitement par le biais d'une subordonnée conditionnelle, comme dans cette intervention de Bras Gil : « Si estáys más paparreando / pegaros he en los costados » (v. 370-371). Dans ces cas-là, elle s'apparente à une façon indirecte de formuler un ordre (acte lui-même surreprésenté dans les *pullas*), et l'enchaînement attendu chez l'interlocuteur est l'obtempération. Le problème se pose lorsque, dans de nombreux cas, cette visée coercitive n'est pas énoncée, comme dans cette autre intervention de Bras : « sacudiros he en las ñefas / con aqueste cahiporro » (v. 340-341). Sans s'effacer pour autant (une menace vise toujours à obtenir quelque chose de son interlocuteur), le contenu coercitif est comme privé d'objet. Dans ces conditions, il devient moins aisé d'établir un enchaînement attendu. Qu'espère Bras de Juan Benito par cette manœuvre intimidatrice ? Le champ des possibles reste bien plus ouvert qu'avec un simple ordre. En fait, la menace apparaît comme un acte dont le but principal est d'affirmer sa domination, et qui attend de l'interlocuteur la production de signes prouvant qu'il accepte cette domination. La menace consiste alors dans une simple mise en avant de ses propres présupposés pragmatiques : lorsque Bras Gil avance qu'il va donner à Juan Benito des coups avec son gourdin, il ne fait rien d'autre qu'affirmer sa capacité physique à le faire, autrement dit, il fait savoir au vieil homme que les conditions préalables sont réunies.

Une telle mise en avant des présupposés pragmatiques de l'acte que l'on produit n'est pas sans risques. L'enchaînement sur le mode de la réplique sera d'autant plus aisé que les présupposés qu'il conteste ont été mis au jour indirectement dans l'intervention initiative. Le personnage menacé peut ainsi douter de la capacité physique de son interlocuteur à mettre en œuvre son projet, comme dans cette réplique de Juan Benito :

A.121 BRAS GIL

Atentayuos en la llengua,
si no, daros he vna mengua
que no la viste mejor.

A.122 JUAN BENITO

¿Y tanto es vuestro poder? (v. 359-362)

Le personnage menacé peut aussi remettre en question, simultanément, la capacité physique et la sincérité de celui qui le menace, comme dans les nombreuses répliques où l'on assimile la menace à une vantardise. Pascual affiche une préférence particulière pour ce type de réplique, qu'il agrmente d'expressions populaires ou de déformations phonétiques pour en renforcer l'aspect comique :

C.113	SOLDADO	Desgarrarte he todo crudo, don xetudo.
C.114	PASCUAL	Quit'allá, ño habrés de dedo ⁴⁴ . (v. 517-519)
C.125	SOLDADO	Cortar t'é bofes y el vnto, en este punto.
C.126	PASCUAL	¡Doy al diablo el panfarrón! (v. 537-539)
C.111	SOLDADO	Haré de tus huesos birlos, desossarte hé pieça a pieça, y bola de tu cabeça.
C.112	PASCUAL	¡Ay! ¿Qué cosa es chirlos mirlos ⁴⁵ ? (v. 510-513)

La répétition de ce type d'enchaînement imprime le mouvement de balancement caractéristique des pièces de Fernández⁴⁶. Elle constitue même le fondement comique de la séquence, en produisant cette sensation de « mécanique plaquée sur le vivant » qui, d'après Bergson, est à l'origine du rire. Dans la deuxième partie de son essai sur le rire, le philosophe établit des analogies entre des scènes de comédie et le mécanisme de certains jeux enfantins, notamment le diable à ressort. La description qu'il en fait éclaire remarquablement le fonctionnement des *pullas* :

Nous avons tous joué avec le diable qui sort de sa boîte. On l'aplatit, il se redresse. On le repousse plus bas, il rebondit plus haut [...]. Imaginons maintenant un ressort plutôt moral, une idée qui s'exprime encore, un flot de paroles qui s'élance, qu'on arrête et qui repart toujours. Nous aurons de nouveau la vision d'une force et d'un autre entêtement qui la combat⁴⁷.

⁴⁴ « hablar de dedo : [...] hablar con demasiada autoridad o ser fanfarrón; [...] Covarrubias “hablar con el dedo, señalando que uno haga esto y otro estotro, es de hombre arrogante y soberbio” » (d'après le glossaire de Canellada).

⁴⁵ « Chirlos mirlos : [...] Según el DRAE es cosa de poca importancia y forma parte del estribillo de un cantar infantil; en Correas, 314, parece que esta palabra representa a uno de estos animales ilusorios que se toman como pretexto para engañar a los crédulos, como los gamusinos de Mérida, o los corzobeyos de Cabranes » (d'après le glossaire de Canellada). En faisant référence à cet animal imaginaire, Pascual accuse donc implicitement le Soldat d'affabuler.

⁴⁶ Voir *Balancement* dans l'index des notions.

⁴⁷ Bergson, 1899, éd. 2002, pp. 53-54.

Le « ressort plutôt moral » qu’imagine Bergson réside dans le mécanisme de la réplique, dans sa faculté de contester les présupposés du discours de son interlocuteur. Il peut apparaître dans sa forme la plus dépouillée, comme dans les trois répliques de Pascual ci-dessus. On peut aussi ajouter à la simplicité du mécanisme originel de nouveaux éléments comiques, comme dans ces deux autres répliques de Pascual :

- | | | |
|-------|---------|---|
| C.107 | SOLDADO | ¡Juro a tal! Si te arrebato,
que te buelua del reués. |
| C.108 | PASCUAL | Soncas ño so de valdrés ⁴⁸ ,
ni so çamarra o çapato. (v. 500-503) |
| C.131 | SOLDADO | Pues arrojar’té tan alto
que no acabes de caer
en tres años, a mi ver. |
| C.132 | PASCUAL | Ño salto yo tan gran salto. (v. 550-553) |

À l’image de ses répliques précédentes, Pascual rebondit bien sur les présupposés pragmatiques des menaces du Soldat, et en particulier, sur ses conditions préalables : il pointe en effet, dans le premier échange, l’impossibilité matérielle d’être retourné puisqu’il n’est pas fait de tissu, et dans le deuxième, son incapacité à sauter si haut. Or ici, ce mécanisme premier se double d’un jeu sur les niveaux d’expression littéral et imagé. Affichant une fausse naïveté, Pascual enchaîne en effet sur le contenu littéral des interventions manifestement hyperboliques du Soldat. Le décalage obtenu se rajoute ainsi à la sensation de mécanique pour en renforcer l’effet comique.

Relevons enfin un échange qui illustre de façon très parlante les répliques jouant sur la condition de pertinence. Il s’agit d’un échange de l’*Auto del Nacimiento* dans lequel Juan, qui vient de rencontrer l’ange annonciateur, tente désespérément d’attirer l’attention de Pascual et de Lloreyn te sur le message qu’il a à transmettre :

- | | | |
|-------|---------|--|
| E.145 | JUAN | ¿Ves que dixo que parió
oy la hija de Sanctana? |
| E.146 | PASCUAL | ¡También pudo parir Juana! (v. 298-300) |

⁴⁸ « valdrés : [...] piel de oveja, curtida, suave y endeble, que sirve para guantes y otras cosas » (d’après le glossaire de Canellada).

La question de Juan est une assertion indirecte qui rapporte les paroles de l'ange. Or l'acte d'affirmer présuppose que ce que l'on dit est pertinent, c'est-à-dire qu'il s'agit d'informations nouvelles et susceptibles d'intéresser les interlocuteurs. La réplique de Pascual souligne implicitement que cette condition n'est pas remplie : les informations transmises par Juan relèvent pour lui du banal, la naissance qu'il rapporte est assimilée à une naissance quelconque. Le berger échappe pour le moment au développement d'un récit qu'il imagine ennuyeux, contester la pertinence d'un énoncé s'avérant un moyen d'esquive efficace. Après l'obstacle matériel que constituait le monticule⁴⁹, la façon de répliquer des bergers se dresse en obstacle verbal à l'œuvre évangélisatrice de Juan.

1.2/ Les présupposés factifs et contrefactifs.

Les présupposés factifs et contrefactifs sont abondamment employés dans le dialogue dramatique dans sa recherche de concision informative. Les arts dramatiques de toutes les époques mettent en garde contre l'incompatibilité entre action et information, les scènes avec une fonction d'exposition trop marquée ralentissant inévitablement le rythme d'une pièce. Lucas Fernández est sensible à ce problème de dramaturgie. Dès les *introitos* de ses pièces, il fait un usage déjà assez conventionnel de ce type de présupposés, pour donner au spectateur les données dont il a besoin pour décrypter la situation. Les premiers vers de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* sont exemplaires à ce sujet. La question « ¿Qué haré / por aqueste escuro valle » (v. 1-2) présuppose en effet que la Demoiselle se trouve dans un vallée sombre. Par ailleurs, les présupposés factifs peuvent servir de didascalies implicites. Ils nous ont ainsi permis, dans la première partie de notre étude, de travailler sur la communication non verbale. Un ordre négatif tel que « ño's vengáys acá llegando » présuppose en effet que l'interlocuteur se déplace vers le locuteur, ou du moins, qu'il affiche ostensiblement l'intention de le faire.

Outre cette fonction utilitaire du point de vue dramaturgique, les présupposés factifs peuvent être employés par les personnages dans une stratégie de manipulation. On en a vu un exemple avec cette intervention de Bras : « ño seas tan reuellada / y tan

⁴⁹ Voir ci-dessus p. 144 et p. 181.

tesa y profiada, / **que llugo llugo te yrás** »⁵⁰. La subordonnée qui clôt l'intervention a la fonction de justification. Or le mécanisme de justification consiste à faire appel à des évidences partagées par les deux interlocuteurs. Les subordonnées explicatives font donc passer au niveau du présupposé la justification avancée. Mais est-il si évident pour Beringuella que leur séparation passe par son départ de l'espace scénique ?

Sans aller jusqu'à la manipulation, les présupposés factifs permettent d'orienter la perception des faits qu'ils annoncent. On peut ainsi relever, en vrac, l'usage que fait Bras de l'adverbe « más » dans « si estáys más paparreando, pegaros he en los costados » (v. 370-371). L'adverbe fait ici figure de marqueur aspectuel, présupposant que l'action de radoter a eu lieu déjà plusieurs fois. Relevons de même l'usage, fréquent lors des *pullas*, d'interrogations rhétoriques s'appuyant sur le verbe contrefactif⁵¹ « cuydar », qui d'après Covarrubias signifie « pensar, advertir ». Les énoncés de Juan Benito « ¿Cuydás que soy cagajón / que assí me auéys de comer? » (v. 364-365) ou de Bras « ¿cudás yo soy / tan ruyn como pensáys » (v. 332-333) présupposent ainsi la fausseté de la complétive de « cuydar ».

Face à l'ampleur de l'usage que font les différents personnages des présupposés factifs, on pourrait s'attendre à un nombre élevé d'enchaînements fondés sur la contestation de ceux-ci. On aurait pu imaginer Beringuella en train de répliquer que ce n'est pas à elle de quitter l'espace scénique, ou Juan Benito en train de contester le fait qu'il radote, mais il n'en est rien. Lucas Fernández n'emploie ce type d'enchaînement qu'à de très rares occasions. Sur l'ensemble des *Farsas y églogas*, nous en avons relevé deux occurrences seulement. La première est tirée de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. L'action repose à ce moment-là sur l'établissement d'une version commune du tête-à-tête entre le berger et la bergère et de ce qui a pu y arriver. Les personnages confrontent leurs récits successifs de la rencontre entre Bras et Beringuella, ce qui explique l'usage de cet enchaînement rare. En effet, il s'agit d'un débat sur des faits. Le plus souvent, il est mené au niveau des contenus posés par les énoncés, par le biais d'enchaînement d'assertions et de contre-assertions. Cependant, lors du récit que fait Bras au médiateur Miguel Turra, on assiste à cet échange :

A.135 BRAS GIL

[...] dize que le [he] desfrorado
a su nieta.

⁵⁰ Voir ci-dessus p. 229.

⁵¹ Les verbes contrefactifs présupposent la fausseté de leur complétive objet : « Juan Benito croit que Bras cache la vérité » présuppose que Bras ne cache pas la vérité.

Tel qu'il est employé par Bras, le verbe « decir » est indéniablement contrefactif, et sert à présupposer la fausseté de ce qui va suivre. Il n'en faut pas plus pour arracher au vieil homme une contestation indignée : sa protestation « Y es verdad » ne répond pas à l'assertion de Bras (elle ne signifie pas « es verdad que digo que la ha desfrorado ») mais au présupposé contrefactif qu'elle contient. Ici, la réplique de Juan Benito est plus efficace au niveau dramatique qu'une simple succession de récits contradictoires. Par son caractère agonal et lapidaire (auquel se rajoute un caractère intrusif, l'intervention de Bras Gil n'ayant manifestement pas été adressée à Juan Benito), elle renforce le sentiment de joyeux désordre qui règne dans le passage et qui empêche Miguel Turra de trouver un terrain d'entente. La contestation des présupposés factifs permet ainsi, à son tour, d'écarter le danger d'un surplus d'information (une information, de surcroît, connue du spectateur) au détriment de l'action.

La deuxième occurrence est tirée de l'*Auto del Nacimiento*. La situation tourne également, à ce moment-là, autour du récit que fait Juan de sa rencontre avec un ange :

- | | | |
|-------|-----------|---|
| E.133 | JUAN | ¡Quán alegre estoy! ¡quánto
desque oý aquel dulce canto! |
| E.134 | LLOREYNTE | ¿Y qué oýste cantar?
Cuydo que no fuessen grillos,
pues no es tiempo de cruquillos. |
| E.135 | PASCUAL | O los galos del lugar
serían a mi pesar. (v. 269-275) |

L'aspect comique de l'échange est fondé sur la contestation implicite du présupposé de l'intervention de Juan « el cantar que oí era dulce » (les épithètes non-restrictives constituant une structure présuppositionnelle privilégiée). Face au déficit informationnel du récit de Juan, ses interlocuteurs émettent, en effet, deux hypothèses qui remettent en question le caractère mélodieux du chant entendu, l'attribuant successivement à des criquets en E.134, et à des coqs en E.135. La contestation implicite de Pascual et Lloreynnte peut être perçue comme non intentionnelle. Elle constitue alors un clin d'œil au public, qui ne manquera pas de sourire face à la conception qu'ont les bergers d'un chant mélodieux. Mais la contestation peut aussi être perçue comme s'inscrivant dans une stratégie intentionnelle des deux bergers. Il s'agit alors d'une énième raillerie des bergers, qui annonce leur incrédulité face à la Bonne

Nouvelle rapportée par Juan. Dans les deux cas, elle permet, à l'image de l'exemple antérieur, de dynamiser une séquence à fort contenu narratif.

II. LE DIT, LE NON-DIT ET LEUR RÔLE DANS L'ENCHAÎNEMENT

Le mode d'enchaînement que l'on vient d'analyser, avec la remise en question des présupposés de l'intervention initiative, est une des catégories de l'ensemble plus vaste des enchaînements jouant sur les niveaux explicites et implicites des énoncés. En effet, contester un présupposé, ou du moins, rebondir sur lui, revient à expliciter un contenu implicite de l'intervention antérieure, au niveau de l'énonciation pour les présupposés pragmatiques, au niveau de l'énoncé pour les présupposés factifs. D'autres opérations d'explicitation et d'implication sont néanmoins possibles lors de l'enchaînement. En fonction de leur orientation dans l'échange, on distinguera, avec Kerbrat-Orecchioni⁵², quatre types fondamentaux d'enchaînements :

1. L'enchaînement explicite sur le contenu explicite de l'intervention initiative.
2. L'enchaînement implicite sur le contenu explicite de l'intervention initiative.
3. L'enchaînement explicite sur le contenu implicite de l'intervention initiative.
4. L'enchaînement implicite sur le contenu implicite de l'intervention initiative.

Avant d'analyser chaque type individuellement, précisons que ces différentes opérations peuvent être plus ou moins conventionnelles, et donc surprendre à des degrés très divers le spectateur. Prenons ainsi, dans un premier temps, cet exemple tiré de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

A.76	JUAN BENITO	¿Cómo yo n'os dezía que algún día os tomaría con el hurto entre las manos?
A.77	BERINGUELLA	Pues aora nos encontramos, ¡por mi salud! neste punto. (v. 251-255)

La question de Juan Benito est manifestement rhétorique, il s'agit d'une assertion implicite affirmant qu'aujourd'hui il a enfin surpris les deux jeunes bergers en flagrant délit. Beringuella réagit donc à ce contenu implicite et non à la question

⁵² Voir Kerbrat-Orecchioni, 1990, éd. 1998, p. 209.

rhétorique. Sa réponse joue à son tour sur deux niveaux : du niveau explicite constitué par l’assertion « nous venons tout juste de nous rencontrer », on peut inférer par un raisonnement logique l’assertion implicite « nous n’avons rien fait de mal »⁵³. Nous sommes donc en présence d’un enchaînement implicite sur le contenu implicite de l’intervention initiale. Cette double opération d’implication est très conventionnelle. Tout le monde comprend immédiatement, et sans besoin de calculs interprétatifs poussés, que la question de Juan Benito est en fait une accusation et que la réponse de Beringuella est une dénégation. On ne peut donc pas parler d’un effet de surprise sur le spectateur, aussi faible soit-il. Pourquoi alors Lucas Fernández choisit-il d’exprimer ces contenus sur le mode de l’implicite ? On peut avancer plusieurs explications. En premier lieu, les questions, y compris les questions rhétoriques, introduisent dans le dialogue des variations d’intonation qui évitent la monotonie inhérente à une succession d’assertions. Ensuite, l’implication de type conventionnel est un mode de communication habituel dans les conversations ordinaires. En l’adoptant, le dramaturge rajoute un élément d’oralité à son dialogue. Enfin, et surtout, ce procédé permet de rendre le dialogue plus dense, donc plus concis du point de vue informationnel. En effet, dans l’intervention de Juan Benito, le contenu explicite ne disparaît pas derrière le contenu implicite, les deux sont énoncés simultanément. Le contenu implicite permet ainsi d’accuser Beringuella, tandis que le contenu explicite apprend au spectateur que le grand-père avait déjà mis en garde de nombreuses fois le couple de jeunes bergers. Un petit morceau du hors-scène temporel est mis au jour, sans que l’intervention perde en efficacité dramatique.

Prenons maintenant un deuxième exemple tiré des premiers échanges de la *Farsa de Pravos y el soldado*, alors que les deux personnages qui donnent son titre à la pièce viennent de se rencontrer :

C.8	SOLDADO	¿Por qué estás de pesar tan mal contigo?
C.9	PRAVOS	¿Vos queréys el alcauala ⁵⁴ ? o ¿por qué lo preguntáys? cuydo que con mal andáys. (v. 109-113)

⁵³ L’inférence de l’assertion implicite se fait par la double mobilisation de la loi de pertinence (il s’agit de la réponse la plus pertinente à l’assertion de Juan Benito), et de ce syllogisme :

Pour faire quelque chose de mal, il faut du temps.
Nous venons de nous rencontrer.
Nous n’avons donc rien fait de mal.

⁵⁴ « alcauala : [...] tributo que pagaba el vendedor » (d’après le glossaire de Canellada).

La question du Soldat, qui réagit à l'état d'abattement manifeste du berger, semble de prime abord on ne peut plus explicite, et le spectateur ne saurait dans l'état de ses connaissances sur la situation y déceler un quelconque contenu caché. Ceci explique l'effet de fulgurance que produit la réplique de Pravos. Par sa réaction, le Berger montre qu'il a effectué des calculs interprétatifs très différents de ceux du public. Il soupçonne, en effet, que derrière l'apparente simplicité de la question du Soldat se cache une intention malhonnête. Ce soupçon est explicité dans la dernière phrase de son intervention. En fait, l'échange aurait pu se présenter, sans grande déperdition sémantico-pragmatique, sous cette forme :

C.8	SOLDADO	¿Por qué estás de pesar tan mal contigo?
C.9	PRAVOS	Cuydo que con mal andáys. (v. 109-113)

Nous serions dans ce cas dans un enchaînement explicite sur le contenu implicite de la première intervention. Or, on en convient, l'effet de surprise aurait été bien plus faible. Les premières phrases de Pravos sont ainsi employées par le dramaturge pour préparer et pour renforcer cet effet. La question « ¿Vos queréys el alcauala? » sert d'accroche, fonction par excellence des premiers mots d'une réplique. Son sens reste obscur pour le spectateur⁵⁵. L'impossibilité de la raccrocher à la situation dramatique fait entrevoir à ce spectateur un contenu implicite, qu'il est néanmoins incapable d'interpréter pour l'instant. La question constitue en fait une annonce, laissant entrevoir au public que quelque chose a « déraillé » dans la machine conversationnelle. La suite se présente par le biais de la conjonction « o » comme une justification de cette annonce obscure. La question « ¿por qué lo preguntáys? » nous livre le cheminement mental qui a amené le berger au soupçon d'un contenu implicite. Le berger pointe en effet que la pertinence de la question du Soldat lui semble peu évidente. De ce manque de pertinence, il peut déduire une série de contenus et d'intentions « cachées »⁵⁶, qu'il avance enfin dans sa dernière phrase.

L'enchaînement entre les deux interventions ainsi qu'entre les différentes phases logiques de la réplique de Pravos offre un caractère moins conventionnel que dans l'exemple antérieur. Le spectateur est ainsi forcé de fournir un effort interprétatif

⁵⁵ La rupture isotopique avec l'introduction du nouveau thème « alcauala » explique l'obscurité du sens.

⁵⁶ Sur la notion de pertinence et de son rapport aux opérations d'inférence, voir Sperber et Wilson, 1989.

supérieur, ce qui permet de mettre en valeur l'effet de surprise recherché. En outre, la progression non linéaire dans la réplique de Pravos traduit les « accidents » de sa pensée, donnant à l'ensemble, comme on l'a vu dans le chapitre antérieur, un ton oral plus marqué. Notre analyse des quatre types d'enchaînement sera consacrée en priorité à ces opérations d'explicitation et d'implication peu conventionnelles, s'appuyant sur des données contextuelles qui ne sont pas immédiatement évidentes.

2.1/ L'enchaînement explicite sur un contenu explicite

A priori, ce type d'enchaînement ne semble pas se prêter à des effets dramatiques particuliers. Il s'agit, dans la plupart des cas, d'une respiration dans le dialogue, un passage où la densité des effets employés est moins importante, permettant au spectateur de reposer son attention et mettant en valeur, par contraste, les passages plus denses. Il en est ainsi dans ces échanges rapides tirés de l'*Auto del Nacimiento* :

E.27	PASCUAL	Pues ¿qué tal estás, zagal ?
E.28	LLOREYNTE	Bueno, bueno, bueno, bueno, y bien ancho y bien relleno.
E.29	PASCUAL	Gesta traes obispal.
E.30	LLOREYNTE	¿Qué tal estás tú, Pascual?
E.31	PASCUAL	También de salud entera. (v. 109-114)

Les échanges fonctionnent quasi-exclusivement sur le mode de l'explicite, à l'exception peut-être de la deuxième intervention de Pascual, qui, par un mécanisme d'implication fort conventionnel, emploie une assertion descriptive (« gesta traes obispal ») comme une confirmation de la réponse de Lloreynte (dont le contenu serait « en efecto, pareces ancho y relleno »). L'ensemble offre un air anodin, et semble quasiment dépourvu d'action. L'attention du spectateur est peu sollicitée, les calculs interprétatifs qu'exige le passage étant quasi automatiques. Pour éviter que le spectateur décroche, le dramaturge force le trait rustique, moyennant des jeux d'intonation, comme la quadruple répétition de « bueno », ou l'accumulation d'expressions savoureuses, comme la « gesta obispal » en E.29 ou le « bien ancho y bien relleno » en E.28. Cette pause dans l'action fait ainsi figure de tableau de mœurs distrayant.

Il arrive néanmoins que ce type d'enchaînement affiche une couleur nettement plus polémique. L'ouverture des hostilités entre Pascual et le Soldat dans la *Farsa de*

Pravos y el Soldado s'appuie sur un échange dont les enchaînements se font exclusivement sur le mode explicite :

- | | | |
|------|---------|--|
| C.80 | PASCUAL | ¿Quién es vuestra reuerencia? |
| C.81 | SOLDADO | Soy vn hombre de seguida,
que la vida
traygo puesta en la ordenança. |
| C.82 | PASCUAL | Llamo a essa vida perdida,
y aborrida,
pues que en ella ño ay holgança. (v. 403-409) |

Pascual, après s'être entretenu longuement avec Pravos et le Soldat sur la nature de l'amour, remarque les tournures savantes qu'emploie le soldat et lui demande en conséquence de décliner son identité. Nous sommes là devant un échange ternaire, d'après le modèle canonique question/réponse/évaluation. Certes, on peut voir dans l'intervention initiative de Pascual en C.80 une première manifestation d'agressivité, sous la forme d'une attaque voilée, qui se fonde sur un excès ironique de déférence (le « vuestra reuerencia » est trop appuyé et trop inattendu dans le contexte pour être honnête). Or le Soldat ignore ostensiblement ce contenu implicite, enchaînant exclusivement sur le contenu explicite de l'intervention, c'est-à-dire sur la demande d'information. Pascual clôt enfin l'échange en C.82 par une intervention évaluative, intervention qui va bouleverser la situation dramatique et nous faire basculer dans une nouvelle séquence radicalement différente. Pourtant, l'enchaînement se fait sur le contenu sémantico-pragmatique explicite de la réplique antérieure : on y parle de la même chose (la vie de soldat) et à une réponse suit naturellement une évaluation. L'intervention de Pascual est elle-même parfaitement explicite, on n'y trouve aucun mécanisme de formulation indirecte, aucune litote, aucune trace d'ironie. Elle ne joue pas sur les présupposés de l'énoncé antérieur, et ne peut être qualifiée d'esquive. D'où vient alors l'incontestable effet de surprise qu'elle produit ? Pourquoi nous semble-t-elle aussi marquée, du point de vue de la prévisibilité des enchaînements ? La réponse n'est pas à chercher dans une forme plus ou moins subtile d'enchaînement, mais dans l'effet que peut produire la simple succession de deux assertions de tonalité⁵⁷ différente, voire opposée.

⁵⁷ Plutôt que de tonalité, Moeschler parlerait d'une rupture au niveau de l'*orientation argumentative* : l'intervention de Pascual s'inscrit, par rapport à l'énoncé antérieur, dans une continuité thématique (on parle de la même chose) et illocutoire (l'évaluation succède à la réponse), mais elle en renverse l'orientation argumentative, en mobilisant des topoï opposés (l'armée comme garant de la paix *versus*

2.2/L'enchaînement explicite sur un contenu implicite

Ce type d'enchaînement permet de faire basculer la situation d'une communication sur le mode du non-dit vers une communication sur un mode plus transparent, par le dévoilement des contenus implicites de l'intervention initiale. Parfois, ce basculement peut s'apparenter davantage à un procès d'intentions qu'à une opération d'explicitation fondée sur des données solides. Il acquiert alors un ton agonal marqué, comme nous l'avons vu en introduction avec le «¿Vos queréys la alcauala?» de Pravos. Les calculs qui ont mené le berger à identifier ce contenu implicite sont loin de couler de source. Cependant, d'un point de vue formel, l'action du dévoilement reste identique, qu'il s'agisse de contenus implicites avérés ou fantasmés. L'effet sur le spectateur varie alors en fonction des données dont il dispose pour évaluer le degré de solidité de l'accusation. Face à la réplique de Pravos, il devra attendre la suite du dialogue pour voir se confirmer le caractère désintéressé de l'aide fournie par le Soldat. Pour l'instant, le procès d'intentions agit comme un facteur de brouillage des pistes, forçant le spectateur à émettre plusieurs hypothèses sur la poursuite de l'action. Dans d'autres cas, par contre, le public dispose déjà de données suffisantes pour savoir que l'accusation est infondée. Ainsi, les répliques d'Antona ou de Beringuella accusant Pravos et Bras de cacher des intentions malhonnêtes derrière leurs beaux discours⁵⁸ arrivent après des séquences qui ont prouvé la sincérité des sentiments des deux bergers. Le procès d'intentions produit alors un élan de sympathie envers les personnages injustement accusés, tout en rajoutant un élément de ridicule à la situation.

Dans la plupart des cas, néanmoins, l'opération d'explicitation de contenus implicites s'appuie sur des calculs interprétatifs qui s'avèreront justes. Le dévoilement peut prendre ainsi une allure ludique. Ainsi, lors des échanges de l'épilogue de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, Miguel Turra et sa femme Olalla s'amusent à dresser un portrait ambigu de Beringuella avant de se faire rappeler à l'ordre par cette dernière :

A.202 MIGUEL TURRA

Toda está recrestellada

l'armée comme force destructrice). Voir Moeschler, 1985, pp. 116-117.

⁵⁸ Voir ci-dessus, pp. 292-294.

A.203	OLALLA	Verá, el ojo le guindea.
A.204	MIGUEL TURRA	Ño ay quien la habre ya ni vea.
A.205	OLALLA	Sonríese de callada.
A.206	BERINGUELLA	No me querás vergoñar.
A.207	OLALLA	Llobado renal me mate.
A.208	BERINGUELLA	Verá como me combate con su huerte motejar. (v. 566-574)

Les quatre premières interventions de Miguel Turra et d'Olalla se présentent comme quatre simples assertions descriptives, visant à produire un jugement de réalité. De plus, Beringuella n'apparaît pas comme la destinataire de ces assertions, étant désignée par la troisième personne. Or lors de sa prise de parole en A.206, la bergère formule l'hypothèse que ces contenus explicites couvrent en fait un but illocutoire implicite (la description du réel cache une volonté de faire rougir Beringuella) ainsi qu'un destinataire implicite (les assertions lui étant indirectement adressées⁵⁹). L'explicitation est ici manifestement ludique, elle donne à l'échange un ton de connivence qui s'appuie sur la capacité des personnages à produire et à décrypter des clins d'œil implicites et qui sied parfaitement à l'atmosphère joyeuse de cette fin de pièce. Pour que cette joyeuse connivence ne retombe pas, Olalla continue d'enchaîner sur le mode de l'implicite : son « Llobado renal me mate » est trop ostensiblement hyperbolique pour être sincère. Beringuella apprend ainsi de façon certaine que l'intention des deux époux était bien de « motejar », c'est-à-dire de faire des « motes » (d'après Covarrubias, « dicho agudo y malicioso »).

La connivence qui découle du dévoilement d'implicites peut être aussi employée pour asseoir un climat de confiance qui servira de terreau à la confiance amoureuse. Le personnage amoureux parle le plus souvent par non-dits. Partagé entre un besoin impérieux de communiquer son amour et une difficulté à trouver les mots pour le dire (voire à un refus de son interlocuteur) l'amoureux choisit de ne communiquer que sur le mode de l'implicite ou du déficit informationnel. Face à cette communication oblique, le confident devra développer un véritable art « maïeutique » pour aider l'amoureux à « accoucher » de son aveu. Le Soldat est particulièrement doué dans son rôle d'« accoucheur ». Sa première tentative pour mettre Pravos à l'aise en montre les mécanismes :

⁵⁹ Il s'agit donc de ce que Kerbrat-Orecchioni appelle un trope communicationnel. Voir ci-dessous, p. 355.

C.11	PRAVOS	Ño tenía más que hazer son poner mis duelos en vuestra llengua, hydeputa, ¡qué prazer! A mi ver, hecho te han alguna mengua. (v. 115-120)
C.12	SOLDADO	

L'intervention de Pravos est saturée de moyens d'expression indirecte, comme l'antiphrase (« Ño tenía más que hazer »), l'ironie (« ¡qué prazer! ») et le déficit informationnel (les « duelos » dont on ne connaît pas encore le référent), véhiculant tous une certaine hostilité envers le Soldat. Ce dernier adopte une démarche d'apaisement et de clarification de la situation fondée sur la production d'hypothèses expliquant ce débordement d'agressivité.

La suite offre quelques exemples d'enchaînements sur un déficit informationnel de l'intervention initiative, déficit qui constitue justement le plus souvent une façon implicite de susciter les questions que l'on souhaite :

C.15	PRAVOS	Estoy de cordojos lleno. Sálenme a reborbollones sospirones a montones, por quien peno. ¿Por quién penas, compañero? Declárame ya tu mal. (v. 127-132)
C.16	SOLDADO	
C.29	PRAVOS	Miafé dessas garatusas, hartas ya por mi pecado, me traen amodorrado. Dilas ya, ¿por qué rehusas? (v. 221-224)
C.30	SOLDADO	

Dans le premier exemple, Pravos emploie la périphrase « por quién peno » pour éviter de nommer directement la personne, tout en désignant implicitement à son interlocuteur le thème sur lequel rebondir, ce que le soldat ne manquera pas de faire. Dans le deuxième, cette opération paradoxale d'occultation/exhibition passe par l'emploi du démonstratif anaphorique « dessas », qui suppose que sont connues des « garatusas⁶⁰ » que le Soldat, lui, ne réussit pas encore à cerner parfaitement.

Le Berger de la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* s'improvise lui aussi en confidant lorsque la poursuite du dialogue avec la Demoiselle semble menacée.

⁶⁰ Canellada donne à ce terme le sens (assez probable) de « cosas molestas », tout en précisant que le DRAE le définit comme « halagos y caricias para ganar la voluntad de una persona », définition qu'adopte Cañete.

Ses différentes stratégies d'approche ayant échoué l'une après l'autre, il abandonne momentanément les avances amoureuses et les remplace par une recherche de connivence. Le dévoilement des implicites du discours de la Demoiselle en constitue le premier palier, à l'image de cet échange qui permet de passer d'une situation conflictuelle à une situation de coopération :

D.11	DONCELLA	Di si viste este señor.
D.12	PASTOR	Mucho lo deuéys querer. (v. 37-38)

Comme nous l'avons vu, le Berger fait ici émerger à la surface le présupposé de sincérité (une des formes d'implicite), ce qui lui permet de flatter son interlocutrice et de gagner sa confiance. L'astuce ne marchera pas à tous les coups :

D.21	DONCELLA	Quien espera desespera. El que busca anda perdido. No ay muerte más verdadera y más entera que vivir el aborrido.
D.22	PASTOR	¡Riedro vaya Satanás! ¡Iesú! d[e] aquí me sanctiguo y me bendigo. ¡Pardiós! Mucho os congoxáys.
E.23	DONCELLA	¡O, muy noble reyna Dido! ya creo tu mala suerte [...] (v. 82-92)

Les assertions de la Demoiselle en D.21 sont, sous la forme de maximes impersonnelles, des actes expressifs indirects par lesquels elle entend laisser libre cours à sa douleur. Le Berger enchaîne en conséquence sur ce but illocutoire implicite. Son « mucho os congoxáys », si ressemblant à son antérieur « mucho le deuéys querer », signale qu'il a bien compris le trope illocutoire⁶¹, tout en continuant à flatter l'égocentrisme conversationnel de la Demoiselle (non sans une certaine ironie). Or cette dernière ne se laisse pas avoir une deuxième fois : son intervention suivante enchaîne sur le mode de l'auto-continuité et ignore totalement les mots à demi-compatissants, à demi-ironiques du Berger. Les stratégies discursives doivent, en effet, se renouveler en permanence pour garder leur efficacité.

⁶¹ Le trope illocutoire consiste, comme son nom l'indique à formuler un acte de langage explicite (ici, des assertions) dont on peut déduire un acte de langage implicite (ici, la plainte).

2.3/ L'enchaînement implicite sur un contenu explicite.

Si l'enchaînement antérieur était l'enchaînement par excellence du confident, celui-ci s'avère être symétriquement l'enchaînement par excellence de l'amoureux, toujours soucieux de ne parler qu'à demi-mots. À des questions on ne peut plus explicites, l'amoureux répondra ainsi par des réponses approximatives et ambiguës. Les réponses de Pravos au Soldat fonctionnent le plus souvent sur ce mode. Reprenons l'un des échanges analysés en observant cette fois la façon dont Pravos enchaîne sur le Soldat, et non l'inverse :

- | | | |
|------|---------|--|
| C.14 | SOLDADO | Pues dime ya en dos razones
tus passiones. |
| C.15 | PRAVOS | Estoy de cordojos lleno.
Salenme a reborbollones
sospirones
a montones, por quien peno. |
| C.16 | SOLDADO | ¿Por quien penas, compañero?
Declárame ya tu mal. |
| C.17 | PRAVOS | ¿Ya no vos digo que es tal
que nunca tien buen tempero? (v. 125-134) |

Les deux questions du Soldat en C.14 et C.16 sont d'une parfaite transparence. Or Pravos n'y répond qu'à moitié. Il commence en C.15 par rebondir sur un élément secondaire de la question du Soldat, le complément de moyen « en dos razones ». Prenant au sens littéral ce qui n'est qu'une formule rhétorique, le berger avance deux symptômes de sa terrible maladie, les « cordojos » et les « sospirones ». L'emploi de la métonymie devient ainsi un moyen d'esquive, qui consiste à fournir des parties de la réponse pour ne pas en fournir le tout. Le Soldat n'entend pas rester sur ce demi-échec et repart à l'attaque. La réaction de Pravos en C.17 s'avère fort parlante au regard de notre sujet d'analyse. Son interrogation rhétorique est un reproche indirect à l'incompétence conversationnelle du Soldat, et en particulier à son incapacité à lire entre les lignes. Le Berger commence en effet par admettre qu'il communique sur le mode du non-dit en produisant une énième formulation indirecte de sa maladie, « un mal tal que nunca tien buen tempero ». Néanmoins, il fait comprendre à son interlocuteur qu'il a fourni suffisamment d'indices implicites pour que ce dernier arrive à déduire par lui-même les réponses à ses questions. Peine perdue, le Soldat s'avoue

vaincu à cette sorte de jeu de pistes et « donne sa langue au chat », obligeant Pravos à formuler explicitement ce qu'il a refusé de dire jusqu'à présent :

- | | | |
|------|---------|---|
| C.18 | SOLDADO | Ora no puedo acabar
de pensar
la causa de tu dolor. |
| C.19 | PRAVOS | Y'os lo quiero declarar:
es amar,
grandes quexigos de amor. |

On comprend par la solennité de la déclaration de Pravos, soigneusement soulignée par une annonce préalable et par un parallélisme structurel avec l'intervention antérieure, que ce jeu de pistes, qui prend la forme d'une alternance entre le dit et le non-dit, était destiné dès le départ à préparer l'effet de la révélation. La communication oblique de Pravos a ainsi le don de faire durer le suspense, tout en enrichissant la « psychologie » ou, si l'on préfère, le système de signes qui définit ce personnage.

Même quand il ne communique pas sur le mode du non-dit au sens propre, le personnage amoureux continue à déployer toute une panoplie de formulations indirectes, à commencer par le langage figuré dont il use et abuse. À l'image de la métonymie, la métaphore devient une forme d'esquive, comme dans ces deux exemples tirés de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

- | | | |
|------|-------------|--|
| A.20 | BERINGUELLA | Valas, ¡Válaste el diablo!
¿y tú estás, digo, en tu seso? |
| A.21 | BRAS GIL | Ay, que en tu amor estoy preso
muy mucho más que te habro,
y aún más que burras nestabro. (v. 105-109) |
| A.34 | BERINGUELLA | Ponte vna poca de vntura. |
| A.35 | BRAS GIL | Sea de tu compasión,
por que sane'l corazón
su afición y desventura. (v. 129-132) |

Beringuella s'exprime, lors de ses deux interventions initiatives, à un niveau explicite et littéral (l'expression « estar en su seso » est une métaphore trop lexicalisée pour parler de langage figuré). Bras enchaîne assez habilement en employant les référents littéraires du discours de Beringuella à l'intérieur d'une construction métaphorique. En A.21, la folie s'explique par la métaphore raffinée de la « cárcel de amor » (revisitée sur un mode rustique), et en A.22, la « untura » censée le soigner

devient l'incarnation matérielle de la compassion qu'il sollicite. Le berger joue ici sur un procédé métaconversationnel très courant consistant à rebondir sur un mot⁶² ou une expression pour en préciser mieux le sens. Le procédé est néanmoins subverti par le glissement du niveau littéral au niveau métaphorique. La stratégie s'avèrera efficace. Bras l'emploie plus loin une troisième fois et réussit enfin à faire fléchir la femme qu'il aime :

A.40	BERINGUELLA	Quiçás que estás aojado.
A.41	BRAS GIL	Tú mimisma me aojaste, tu misma me allobadaste y de ti estoy llastimado.
A.42	BERINGUELLA	En te ver tan lastimado me fuerças a te querer. (v. 141-146)

L'expression « aojado », que Beringuella employait dans son sens littéral pour renvoyer au sortilège du mauvais œil, est une nouvelle fois détournée par Bras pour évoquer métaphoriquement l'effet que lui produit la bergère. La manipulation est parachevée par un glissement habile du système pronominal. Exploitant l'indéfinition personnelle de la tournure passive de l'intervention de Beringuella, Bras réussit à recentrer le thème du dialogue autour de la Bergère, opération lourdement soulignée par la double présence en début de vers du pronom personnel « tú ». On remarquera que le Berger avait déjà mené avec succès cette manœuvre dans les deux exemples antérieurs : dans ce jeu de renvois qu'est la requête d'amour, les deux participants luttent pour faire tourner systématiquement le thème du dialogue autour du *toi* et non du *moi*.

2.4/ L'enchaînement implicite sur un contenu implicite

Ce dernier type d'enchaînement apparaît dans les *Farsas y églogas* lorsque le dialogue tourne autour de thèmes tabous, au premier rang desquels arrive bien évidemment la sexualité. On en trouve un exemple particulièrement savoureux dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, juste après la violente irruption sur scène de Juan Benito :

⁶² Il s'agit là d'une variation de ce que Jean-François Marmontel appelait la *réplique sur le mot*, qu'il opposait à la *réplique sur la chose* (ce terme assez vague désignant ce que les linguistes appellent thème). Voir, Larthomas, 1980, p. 269.

A.80 JUAN BENITO

Nadie ño me quitará,
por agora aquesta vez,
que ramo de cachondiez
entre vosotros ño está.
Pues **quičas, quičas, quičá...**

A.81 BRAS GIL

Dome a esta cruz y al diablo,
y ¡por cuerpo de sant Pabro!
que **a esso** no vine acá. (v. 258-265)

L'enchaînement repose sur un procédé hautement comique, à savoir l'implicite de nature érotique. Certes, l'expression « ramo de cachondiez » employée par Juan Benito peut sembler fort explicite et proche de la vulgarité. Elle renvoie en effet à l'appétit sexuel, conçu comme une maladie physique (d'où l'emploi de « ramo », qui d'après le DRAE, signifie « enfermedad incipiente o poco determinada »). Cependant, l'accusation du passage à l'acte, elle, n'est pas formulée explicitement par le vieil homme et doit être cherchée dans les trois points de suspension qui suivent le triple « quičás ». Cette triple répétition évoque un bégaiement dû à la difficulté de formuler cette accusation ainsi qu'à l'excès de colère qui l'immobilise : les mots « ne sortent plus » à l'orée de la formulation de l'indicible, l'acte érotique concernant sa petite-fille. D'ailleurs, au début de son intervention, Juan Benito montre déjà qu'il a du mal à dire les choses, puisqu'avant de prononcer « ramo de cachondiez », il remplit deux vers en précautions oratoires de renforcement⁶³, qui étayent son propos sur l'opinion extérieure (« nadie no me quitará »).

De son côté, Bras s'installe habilement dans le non-dit, employant pour se défendre un « esso » très neutre qui lui permet de rebondir sur l'accusation du vieil homme sans être lui non plus obligé de l'expliciter. Le ton scandalisé (et passablement affecté) que l'on peut déduire de ses jurements très (trop ?) appuyés, démontre néanmoins qu'il a très bien décrypté tout le contenu implicite des trois points de suspension. Les opérations d'implication s'inscrivent ainsi dans les stratégies discursives des personnages (ou plutôt dans les contraintes discursives pour ce qui est d'un Juan Benito incapable de faire autrement). Quant au spectateur, il ne peut qu'apprécier chez le dramaturge l'art de combiner grivoiserie et bienséance, puisqu'il

⁶³ Juan Benito est en effet obligé de renforcer son attaque, puisque dans l'échange antérieur, au lieu de trouver de la soumission auprès de Beringuella, il a trouvé de la résistance. De là la nécessité de s'appuyer sur le consensus universel (le « nadie no me quitará ») ainsi que le passage au mot cru de « cachondiez » alors qu'il avait auparavant employé le mot voilé « hurto ».

fait évoquer à ses personnages un sujet tabou, tout en évitant de le désigner par son nom.

Les séquences de *pullas* sont, elles aussi, susceptibles de fonctionner, surtout dans leurs prémisses, sur le mode du non-dit réciproque. La violence, y compris la violence verbale, constitue en effet un deuxième tabou de nos sociétés. Le passage par l'implicite s'impose donc lors de l'ouverture des hostilités. Prenons ainsi les premiers échanges entre Juan Benito et Bras Gil qui relèvent véritablement de l'échange de *pullas*. Le grand-père a commencé à produire des agressions verbales quelques strophes plus tôt. Or là, Bras, qui jusqu'ici se contentait d'esquives à l'efficacité mitigée, décide de passer à l'offensive :

- | | | |
|------|-------------|--|
| A.91 | BRAS GIL | Siempre vi perder los viejos
el seso y tornarse niños. |
| A.92 | JUAN BENITO | Mas siempre hazen los cariños
necios a los zagalejos,
que aún los viejos, sus concejos
dinos son de obedecer. |
| A.93 | BRAS GIL | En grima y reñer, beber
es su gloria y sobrecejos. |
| A.94 | JUAN BENITO | Bien así te honrren tus hijos. (v. 290-298) |

En A.91, Bras Gil montre encore quelques réticences à agresser explicitement son interlocuteur, réticences imputables à la supériorité hiérarchique qu'octroie l'âge à Juan Benito. Le passage par un lieu commun (la sénilité des vieux), grammaticalement impersonnel, mais manifestement prononcé pour attaquer son adversaire, sert de seuil aux *pullas*. Les attaques *ad hominem* n'ayant pas encore débuté, la situation dramatique est encore dans l'entre-deux, dans ce point à l'équilibre fragile où tout peut basculer. Elle y restera lors des deux interventions suivantes, pendant lesquelles les personnages continuent de jouer le jeu de l'implicite. L'étirement de cette situation offre des ressources dramatiques évidentes au dramaturge, qui peut faire durer pendant quelques échanges supplémentaires la forte tension que dégage cette communication par l'implicite. Or cet étirement ne se fait pas aux dépens de la vraisemblance conversationnelle ni des lois du genre. Juan Benito a tout intérêt à poursuivre sur le mode du non-dit, et à montrer ainsi ses capacités oratoires. En effet, dans ce jeu dialectique qu'est l'échange de *pullas*, les participants se doivent de montrer leur ingéniosité en rebondissant sur les éléments formels et sémantiques du discours de leur adversaire. Le vieil homme brode donc sur l'intervention de Bras, dont il emprunte le

mode implicite d'énonciation ainsi que la structure grammaticale [siempre + verbe de transformation (« tornarse » / « hazen »)] et les éléments sémantiques « niños » (repris par « zagalejos ») et « perder el seso » (repris par « necios »), emprunts dont il inverse la portée argumentative. Cela ne va pas être suffisant pour soumettre le jeune et insolent Berger, qui démontre en A.93, en donnant un tour de vis supplémentaire à cette communication par l'implicite, qu'à ce jeu-là, il est plus fort que Juan Benito. Bras marque ainsi un premier point lorsqu'il oblige son adversaire à interrompre ce mode d'enchaînement et à adopter en A.94 un système énonciatif bien plus explicite avec le très direct « Bien así **te** honrren tus hijos ». Le jeune Berger a en effet poussé Juan Benito à produire un véritable *casus belli*, et à porter donc la responsabilité du basculement irréversible dans l'échange d'insultes réciproques.

La séquence de *pullas* entre le Chevalier et le Berger dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* est la plus courte du recueil. Les échanges préalables sur le mode implicite sont donc bien plus courts que dans les autres pièces. En fait, un seul échange peut prétendre à ce titre, échange qui présente la particularité d'être reformulé immédiatement après sur un mode explicite :

- | | | |
|------|-----------|--|
| B.84 | PASTOR | ¡Que ñora mala vengáys!
y así vos lo digo yo,
y dezí: ¿por qué os llegáys
y tomáys
la zagala con que esté? |
| B.85 | CABALLERO | ¿Qué dizes, pastor grosero? |
| B.86 | PASTOR | Que me dexéys la zagala,
ñora mala. |
| B.87 | CABALLERO | Aparta allá, majadero. (v. 406-414) |

Le berger interrompt ici soudainement le mini-duo d'amour qui a succédé aux retrouvailles entre le Chevalier et la Demoiselle. Son intervention initiative en B.84 constitue donc une véritable agression territoriale sur l'espace verbal du couple, d'autant plus grave que cet espace verbal est doté d'un caractère manifestement intime. Cette incursion dans les tours de parole d'autrui prend la forme explicite d'une demande d'explications, introduite par le pronom interrogatif « por qué ». Le Berger pointe ainsi implicitement que les raisons de la présence sur scène du Chevalier ne sont pas évidentes, et qu'en fait le Chevalier ne devrait pas être ici. Il s'agit d'un trope illocutoire assez conventionnel qui permet d'utiliser une question pour exprimer un reproche, voire un ordre indirect (« no lleguéys, y no toméys la zagala con que esté »). Le Berger se

sent pour l'instant obligé d'atténuer le caractère menaçant de l'ordre par cette formulation indirecte, ainsi que par la précaution oratoire « y ansí vos digo yo » et la périphrase à valeur argumentative « la zagala con que estó » (qui sous-entend que la jeune femme est avec lui et non pas avec le Chevalier). Dans l'état des choses, l'agression explicite et crue aurait été en effet perçue comme inacceptablement gratuite.

Face à cet ordre implicite, la réaction du Chevalier en B.85 se fera elle-même sur un mode implicite. Sa question se présente en surface comme une demande de reformulation traduisant une mauvaise réception ou une forme d'incompréhension. Or l'appellatif « pastor grosero » souligne qu'il a très bien intégré l'insolence du berger⁶⁴. Par sa question, le Chevalier entend marquer implicitement sa surprise à la suite d'une intervention qu'il juge déplacée, ou son refus de répondre aux provocations. Il ne demande assurément pas au Berger de répéter ou de préciser son discours, mais au contraire tente de forcer une réponse du type « nada », ou bien « no he dicho nada », qui signifierait que le Berger se soumet et retire cette agression verbale offensante. La demande de reformulation explicite s'avère ainsi un acte d'intimidation implicite.

Or l'ennui, avec les contenus implicites, c'est que leur destinataire peut se permettre tout bonnement de les ignorer sans manquer véritablement à la cohérence dialogale⁶⁵. Le Berger choisit donc, en B.86, d'enchaîner sur le contenu explicite de l'intervention du Chevalier et de reformuler ouvertement son ordre. À ordre explicite, contre-ordre explicite : en B.87, le Chevalier bascule lui aussi du non-dit vers le dit. L'échange préliminaire composé de B.84 et B.85 constitue ainsi un premier palier dans l'escalade des tensions, un moyen pour le dramaturge d'assurer une évolution graduelle du conflit qui débute par une violence verbale implicite, glisse ensuite vers une violence verbale explicite et débouche enfin sur une violence physique où les gestes remplacent les mots.

⁶⁴ À moins que cet appellatif ne constitue pas une forme de salutation que les personnages urbains réservent aux bergers, d'où son emploi assez gratuit lors de la première réplique du Soldat dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*. Dans tous les cas, il semble néanmoins fort improbable que le Chevalier n'ait pas entendu la question du Berger.

⁶⁵ Cependant, plus la formulation indirecte est conventionnelle (et ici elle l'est largement), plus le fait de l'ignorer peut passer pour une provocation ou un signe d'incompétence conversationnelle.

2.5/ Exemple d'enchaînement complexe

Sauf cas particuliers, comme l'ironie ou l'antiphrase, le contenu implicite d'un énoncé n'invalide pas son contenu explicite. Il arrive ainsi que l'interlocuteur enchaîne successivement sur les deux niveaux, comme dans cet enchaînement complexe du début de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

A.2	BERINGUELLA	O, BrasGil, ¿Qué hazes? di.
A.3	BRAS GIL	Vengo me acá para ti.
A.4	BERINGUELLA	¿Para mí?
A.5	BRAS GIL	Sí. Que tu gala me da ya vida tan mala que no me pude tener sin te venir acá a uer, porque a ti nadie se yguala. (v. 50-56)

L'enchaînement qui nous intéresse est celui formé par A.4 et A.5. Il s'ouvre par une question de Beringuella qui est, en quelque sorte, provoquée intentionnellement par Bras. En effet, sa réponse en A.3 n'est pas une assertion innocente. Elle a comme conséquence de redéfinir intégralement la situation de communication qui vient à peine d'émerger : la rencontre entre les deux personnages n'est plus une rencontre fortuite comme l'imaginait la bergère, mais un but recherché par Bras Gil. Or ce dernier n'accompagne pas cette redéfinition radicale des explications que Beringuella est en mesure d'attendre. Sa réponse est donc perçue comme incomplète. Le Berger désobéit de façon intentionnée à la maxime de quantité, à savoir fournir toute l'information dont le destinataire a besoin. Il oriente ainsi l'enchaînement suivant vers la demande d'information complémentaire. Cette demande prend la forme en A.4 d'une question fonctionnant à deux niveaux. Au niveau explicite, il s'agit d'une reprise interrogative du dernier syntagme de l'intervention précédente, qui a pour but de confirmer la bonne réception du message. Or en vertu de la loi qui veut « qu'une question peut en cacher une autre »⁶⁶, cette question totale⁶⁷, « cache » comme question partielle implicite une demande d'explications. Ainsi « ¿Para mí? » vaut en réalité pour « ¿Cómo que para mí? ». La réponse de Bras Gil en A.5 portera alors successivement sur les deux

⁶⁶ Cette « loi » empirique renvoie en fait aux mécanismes d'inférence permettant de déduire, à partir d'une question dont la réponse serait jugée trop peu informative (et c'est le cas de « ¿para mí? »), une question indirecte plus pertinente dans le contexte.

⁶⁷ Une question totale est une question à laquelle on peut répondre par l'affirmative ou la négative.

questions. Le « Sí » enchaîne sur la question totale explicite. La suite de son intervention, introduite par le connecteur argumentatif « que » dont nous avons déjà montré la fonction de justification⁶⁸, enchaîne sur la question partielle implicite. L'ensemble a l'avantage d'une plus forte densité pragmatique. Cela permet surtout de situer d'emblée le dialogue entre les deux bergers sur le terrain du non-dit et du soupçon réciproque. Une atmosphère de suspicion se traduit en effet par un fort taux de calculs interprétatifs visant à dégager tout le contenu implicite du discours de l'interlocuteur, pour le plus grand plaisir du spectateur qui devine entre les lignes la portée des calculs auxquels se livrent les personnages.

III. LES FIGURES D'ENCHAÎNEMENT

Les mécanismes d'enchaînement analysés jusqu'ici, bien qu'employés par Lucas Fernández dans une recherche d'effets dramatiques, sont empruntés à la conversation ordinaire : nous les utilisons quotidiennement sans y prêter attention. À côté de ces enchaînements « parlés », on trouve dans le dialogue dramatique des enchaînements qui rendent un son nettement plus « écrit »⁶⁹ et qui s'appuient sur ce que nous appellerons les *figures d'enchaînement*. Celles-ci sont au dialogue dramatique ce que les figures de style sont au texte littéraire, c'est-à-dire ces « tours de mots et de pensées qui animent ou ornent le discours »⁷⁰. Ainsi, si les figures de style semblent renforcer la littérarité d'un texte, les figures d'enchaînement renforcent la théâtralité d'un dialogue, conçue ici comme la suspension de l'illusion théâtrale et le soulignement de son caractère artificiel. Dans les *Farsas y églogas*, Lucas Fernández montre une préférence particulière pour deux figures d'enchaînement : la parole en écho et la parole alternée.

⁶⁸ Voir ci-dessus p. 280.

⁶⁹ Certes, toute recherche d'effet dramatique relève en soi d'un travail d'écriture. L'adjectif « écrit » peut donc sembler peu heureux : il semble sous-entendre que les échanges « écrits » seraient plus élaborés que les échanges « parlés ». Il signifie tout simplement qu'alors que ces derniers s'appuient sur les ressources expressives de la langue parlée, les premiers s'appuient sur celles de la langue écrite, au premier rang desquelles on trouve les figures de style.

⁷⁰ Cette définition de Dumarsais relève de la théorie classique des figures rhétoriques, conçues comme une forme d'expression qui s'écarte volontairement du langage « normal ». Cette conception n'est pas sans poser problème. Quelle est la norme par rapport à laquelle on définit l'écart ? Pourquoi dans le langage « normal » utilisons-nous alors autant de figures de style ? Les mêmes questions peuvent se poser par rapport aux figures d'enchaînement, celles-ci n'étant pas exclusivement réservées au dialogue dramatique.

3.1/ La parole en écho

Il y a parole en écho lorsque l'intervention réactive d'un échange reprend l'agencement formel de l'intervention initiative (ses mots, sa structure syntaxique et/ou rythmique). On trouve cette figure dans trois types de séquences qu'a priori tout oppose, le duo d'amour, la requête d'amour, et l'échange de *pullas*. Plus précisément, on la rencontre dans les situations de communication symétriques, symétrie qu'elle vient justement souligner. Cela explique qu'elle soit globalement absente de deux séquences de *pullas*, celle de la *Farsa de Pravos y el soldado*, et celle de l'*Égloga del Nacimiento*. En effet, dans ces deux pièces, les *pullas* font figure de rite d'intégration, par lequel un couple de bergers s'amuse à railler un « étranger » (le Soldat et l'ermite Macario) avant de l'accepter dans leur cercle. La communication y est donc éminemment asymétrique, ne serait-ce que par le déséquilibre numéraire entre les deux parties. Toutes les autres séquences de *pullas* font massivement appel à la parole en écho. Le mécanisme de reprise peut être d'une simplicité extrême, comme dans ces échanges mi-conflictuels, mi-ludiques entre Bonifacio et Gil dans l'*Égloga del Nacimiento* :

D.8	GIL	¿Quién sos tú ?
D.9	BONIFACIO	Más tú ¿quién sos?
[...]		
D.12	GIL	¡Quita allá!
D.13	BONIFACIO	¡Más tirte allá!
D.14	GIL	¿Qué queréys?
D.15	BONIFACIO	Mas ¿qué queréys?
D.16	GIL	Juro a san Hedro, quiçá...
D.17	BONIFACIO	¿qué quiçá?
D.18	GIL	Mas ¿qué?
D.19	BONIFACIO	Mas ¿ha? (v. 76-84)

Aucun différend sérieux n'oppose réellement les deux bergers, dont la confrontation tient davantage du jeu que du conflit d'intérêts. Le dialogue est ainsi progressivement vidé de tout enjeu extérieur et même de tout contenu sémantique, les énoncés ne gardant que leur effet illocutoire (question/ordre/hypothèse) et leur matière phonique. Le sens des échanges semble en effet secondaire. Le but des échanges est d'imiter la forme extérieure des *pullas*, leur variété d'intonations, leurs actes de langages caractéristiques, mais surtout, leur symétrie. On assiste ici à une sorte d'effet-

miroir, que la présentation typographique du texte met habilement en valeur. Le « mas » adversatif, employé par Bonifacio pour introduire ses reprises presque mot pour mot des énoncés de Gil, se dresse en axe de symétrie partageant le texte en deux colonnes⁷¹. Le dépouillement sémantique des vers permet ainsi de mettre à nu la mécanique assez enfantine des *pullas*, fondée sur la répétition et la surenchère (de phonèmes, d'intonations, d'actes de langages, etc.)

La reprise mot pour mot n'est cependant qu'un cas extrême. Le plus souvent elle concerne la structure syntaxique de l'intervention initiative, comme dans cet échange tiré de la séquence de *pullas* entre le Berger et le Chevalier dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* :

B.91	CABALLERO	Don villano auillanado,
		¿no queréys vos os callar?
B.92	PASTOR	Don hidalgote pelado,
		llazarado,
		¿mas ño me queréys dexar? (v. 424-428)

La structure syntaxique de l'intervention initiative B.91 apparaît comme un canevas sur lequel le Berger brode son intervention, en remplaçant chaque mot par son contraire dans le paradigme ville/campagne. On retrouve ainsi dans les deux interventions cette structure :

Apostrophe [Don + Nom renvoyant à une classe sociale + adjectif(s)]

+

Question [No + querer + vos + verbe à l'infinitif]

L'argumentation implicite de B.91 qui rappelle, dans l'apostrophe, l'infériorité hiérarchique du Berger pour souligner qu'il doit obéir à l'ordre indirect qui suit est contrebalancée par une argumentation symétrique. Par le suffixe péjoratif /ote/, le Berger montre le mépris que lui inspire cette hiérarchie. Il peut ainsi se poser en égal du Chevalier et donner à son tour des ordres. On remarquera qu'un « mas » adversatif fait à nouveau figure de charnière entre les deux interventions, soulignant la valeur réfutative que prend ici la parole en écho⁷².

⁷¹ En changeant de métaphore, on peut à nouveau voir ici un « effet balançoire », dont le « mas » serait le pivot autour duquel tourne le dialogue.

⁷² Pour un résumé des nombreux travaux autour du connecteur argumentatif « mais », et de son emploi dans les textes littéraires, voir Maingueneau, 1997, pp. 57-66.

Les *pullas* entre Bras et Juan Benito dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* se présentent comme une succession de menaces croisées, croisement qui s'appuie sur des mécanismes de reprise syntaxique (parfois un peu vagues) :

- | | | |
|-------|-------------|--|
| A.115 | BRAS GIL | [...] sacudiros he en las ñefas
con aqueste cachiporro |
| A.116 | JUAN BENITO | Tirad vos allá, don borro,
son daros he nessa morra
vn golpe con esta porra . (v. 340-344) |

Dans l'exemple précédent le Berger inversait la portée argumentative des propos du Chevalier en jouant sur des oppositions sémantiques⁷³. Ici, Juan Benito se contente de reproduire l'intervention de Bras Gil en remplaçant chaque syntagme par un équivalent sur l'axe paradigmatique :

- | | | |
|--------------------|---|----------------------------|
| « sacudiros he » | / | « daros he vn golpe » |
| « en las ñefas » | / | « nessa morra » |
| « con esta porra » | / | « con aqueste cachiporro » |

L'échange suivant est lui aussi construit sur un parallélisme structural, qui s'avère, certes, un peu plus vague :

- | | | |
|-------|-------------|--|
| A.117 | BRAS GIL | Teneyuos , don viejo cano,
ño sea el diablo que os engañe. |
| A.118 | JUAN BENITO | Mas guardayuos ño's apañe,
que assentar vos he la mano. (v. 346-349) |

Après le « mas » introductif de rigueur, le « guardayuos » de Juan Benito fait écho, par la longueur syllabique, l'enclise et le choix de l'impératif en /y/⁷⁴, au « teneyuos » de Bras Gil. Ces deux impératifs sont suivis d'un développement à valeur argumentative. On peut observer le même vague phénomène d'écho un peu plus loin dans ce « sobaros he yo » (v. 384) du vieil homme qui répond au « haréos yo de veras » (v. 382) du jeune berger.

⁷³ Le plus bel exemple de reprise syntaxique avec inversion de l'orientation argumentative dans l'échange de *pullas* entre Juan Benito et Bras Gil est l'enchaînement analysé ci-dessus, p. 314, constitué par deux agressions implicites.

⁷⁴ Ailleurs, dans cette *pulla*, Lucas Fernández préfère un impératif en /d/, comme dans « tirad » (v. 342) et « callad » (v. 397).

Un autre type de séquence faisant massivement appel à la parole en écho est le duo d'amour. À en croire Anne Ubersfeld, il s'agit même de l'élément structural qui le définit :

La caractéristique du duo d'amour est de supposer une relation duelle symétrique, où s'échangent le sujet et l'objet, où donc chacun est objet (d'amour) pour l'autre. Très souvent, le duo d'amour se caractérise par la symétrie syntaxique de ses énoncés, qui se répondent, mais aussi par la répétitivité de ces énoncés, qui apparaissent comme une sorte de *chant amoebée* (présence des mêmes éléments syntaxiques, relevant du discours lyrique)⁷⁵.

Lucas Fernández ne semble pas très à l'aise dans cet exercice. Dans l'ensemble des *Farsas y églogas*, le duo d'amour n'apparaît qu'en deux occasions, et de façon assez brève et approximative, ce qui ne peut manquer de surprendre dans une œuvre dont l'un des thèmes principaux est justement l'amour, même s'il est envisagé sous un angle comique. Le premier duo d'amour, tiré du pseudo-épilogue de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, se confond largement avec une peinture des mœurs rustiques, affaiblissant par là la portée lyrique du passage. Il n'empêche, il met bien en scène deux personnages amoureux, et la parole en écho en constitue le levier principal :

A.61	BRAS GIL	¡a! ¡Dios te dé buena estrena!
A.62	BERINGUELLA	Y a ti te dé buen matino.
A.63	BRAS GIL	Tiremos nuestro camino allá, carria la majada.
A.64	BERINGUELLA	¿Y adónde está carreada?
A.65	BRAS GIL	Allá en somo, azia el espino. Por tanto d[e] acá aballemos.
A.66	BERINGUELLA	En buena fe que me praz.
A.67	BRAS GIL	Pues a mí tambien me haz.
A.68	BERINGUELLA	Aballemos.
A.69	BRAS GIL	Aballemos. (v. 203-212)

Comme tout duo d'amour, le dialogue est en grande partie symétrique. Le premier échange, constitué par A.61 et A.62, est un échange rituel d'amabilités, passible d'une double interprétation : il peut s'agir de salutations annonçant une séparation imminente⁷⁶, comme de simples vœux de bonheur. Dans les deux cas, l'accord parfait

⁷⁵ Ubersfeld, 1996, p. 26.

⁷⁶ Cette séparation pleine d'amabilité illustrerait que l'association départ/rejet, qui pesait sur le dialogue dès son ouverture, est bien caduque : il y a un côté cérémonieux dans la double salutation parallèle qui montre que des relations socialement codifiées ont été établies. On est loin du « que llugo llugo te yrás » de la huitième réplique.

auquel sont arrivés les deux personnages (et qui rend justement la séparation possible) est traduit par une parole en écho, fondée sur un parallélisme syntaxique (même structure [te + verbe + adjectif + nom]), illocutoire (même acte de langage, le souhait) et sémantique (mêmes éléments sémantiques, dont le couplet « estrena » et « matino », indices temporels marquant le début d'un processus). Ces mécanismes de reprise sont ensuite abandonnés en A.63, A.64 et A.65, interventions qui voient néanmoins émerger, pour la deuxième fois⁷⁷ dans la pièce, l'usage de la première personne du pluriel. C'est en A.63, avec l'impératif « tiremos ». À l'image de l'échange d'amabilités inaugural, on peut en fournir deux interprétations. S'agit-il d'un synonyme du verbe « apartar », tel qu'il est employé dans les nombreux « tirte allá » ? L'expression signifierait donc que les chemins vont se séparer, et que chacun gardera son troupeau sur la zone d'occupation qui lui est propre avant de se retrouver le soir⁷⁸. Mais l'impératif « tiremos » peut tout aussi bien signifier un départ commun vers la « majada » du berger.

La suite du duo ne lève pas l'ambiguïté. L'échange constitué par A.66 et A.67 est un échange vide sur le plan de l'action, purement consacré à l'expression de l'harmonie régnante et à l'identité du ressenti qui constitue l'idéal amoureux. On assiste en conséquence à la reprise des phénomènes d'écho, qui se poursuivent dans l'échange suivant. Le double « aballemos » que s'adressent Bras Gil et Beringuella scelle définitivement la nouvelle union par la reprise mutuelle de la première personne du pluriel. Il peut témoigner aussi d'une insistance sur la formulation verbale du départ, soulignant que, dans les faits, celui-ci n'a pas lieu tout de suite : il y a comme une réticence de la part des amoureux à s'éloigner l'un de l'autre, qui prolonge à l'infini la cérémonie des adieux.

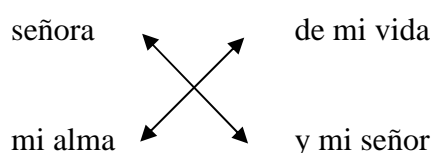
Le deuxième duo d'amour apparaît dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*. Le Chevalier arrive à l'improviste sur scène et ouvre un échange très court avec sa bien-aimée, le seul qu'ils vont s'adresser dans la pièce :

B.81	CABALLERO	¡O, señora, de mi vida!
B.82	DONCELLA	¡O, mi alma y mi señor!
B.83	CABALLERO	¡O, mi amor!
		¿dónde estáuades perdida ? (v. 402-405)

⁷⁷ La première fois, c'était dans la réplique de Beringuella « no estamos más aquí yuntos », réplique qui annonçait déjà un certain fléchissement de la volonté de la bergère. Voir ci-dessus, p. 230.

⁷⁸ Dans ce cas-là, le « nous » de « tiremos » renvoie alors à une action semblable simultanée, et non à une action commune, image plutôt savoureuse de la vie d'un couple marié ou devant bientôt l'être.

Le duo d'amour ne pouvait ici qu'être bref. L'arrivée du Chevalier a interrompu l'action principale, à savoir l'entreprise amoureuse du Berger. L'épanchement lyrique provoquerait une rupture du fil dramatique et un changement radical de ton. Or le genre de la *farsa*, par la brièveté de ses pièces, impose une certaine unité d'intrigue et de ton, s'accommodant mal des digressions hasardeuses⁷⁹. Pour autant, le mini-duo d'amour se doit de produire tous les signes qui permettront au spectateur de le décrypter comme tel. C'est chose faite avec les deux premières interventions, qui contiennent à elles seules toutes les marques identifiées par Ubersfeld. L'« interchangeabilité » du sujet et de l'objet amoureux s'incarne dans cette forme extrême de symétrie qu'est le chiasme :



L'enchaînement reproduit ainsi, dans sa forme même, l'entrelacement auquel aspirent les deux amants. À ce mécanisme d'enchaînement se rajoute un effacement grammatical du sujet, par un dispositif énonciatif qui sera analysé ultérieurement⁸⁰.

La requête d'amour est le troisième type de séquence à faire emploi de la parole en écho. Il peut sembler paradoxal de la qualifier de situation de communication symétrique. Elle ne l'est d'ailleurs absolument pas pour la requête d'amour du Berger envers la Demoiselle dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*. Le déséquilibre y est flagrant dès le départ, le jeune prétendant n'ayant à aucun moment la moindre chance de voir ses ambitions aboutir. Ainsi, on ne s'étonnera pas de ne trouver, dans leur tête-à-tête, aucun enchaînement fondé sur le parallélisme structural ou le chiasme. Les quelques échanges entre Pravos et Antona dans la séquence finale de la *Farsa de Pravos y el soldado* ne présentent, eux non plus, aucun enchaînement de ce type. Cette séquence vient en effet clore une pièce dont l'action principale est ailleurs, dans les successives recompositions de ce cercle très masculin que forment Pravos, Pascual et le Soldat. La situation de communication n'a donc rien de symétrique, l'élément masculin l'emportant largement cette fois sur la résistance féminine. Reste le

⁷⁹ Il y a, dans les pièces qui composent les *Farsas y églogas*, des séquences qui peuvent apparaître comme des digressions. On pense aux séquences de jeux, de *pullas* ludiques, aux dialogues sur l'amour... Aucune d'entre elle n'introduit néanmoins le même changement de point de vue que produit le duo d'amour entre le Chevalier et la Demoiselle.

⁸⁰ Voir ci-dessous, p. 415.

cas du long dialogue entre Bras Gil et Beringuella, à bien des égards l'exemple le plus abouti de requête d'amour dans l'ensemble des *Farsas y églogas*.

Dès l'ouverture de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, sa différence par rapport aux deux autres séquences de même type s'impose. Le premier point de divergence est le parfait équilibre entre le volume de parole de chaque personnage. Pendant les quatre strophes qui suivent la première avance amoureuse de Bras, du vers 57 au vers 88, le berger et la bergère se répartissent le nombre de vers à parts strictement égales, montrant un rapport de forces équilibré. De l'équilibre à la symétrie, un pas reste néanmoins à franchir. Dans le duo d'amour, les buts des personnages convergeaient. Dans les trois séquences de *pullas* que l'on a analysées, les buts n'étaient pas convergents (la divergence de buts étant la définition même des situations conflictuelles), mais ils étaient du moins identiques, chacun voulant avoir raison de son adversaire. Or dans le tête-à-tête entre Bras Gil et Beringuella, il n'y a ni convergence, ni identité de buts : Bras souhaite obtenir l'amour de Beringuella, alors que cette dernière désire que cet intrus envahissant quitte son espace⁸¹. Dans ces conditions-là, que signifient les phénomènes d'écho lors des enchaînements ? Ceux-ci, en effet, sont fort nombreux dès le septième tour de parole :

A.6 BERINGUELLA

Bien llo sables rellatar,
¡quán llarga me la lleuantas!
por mi salud que me espantas
en te ver assí hablar.

A.7 BRAS GIL

Ño te quieras espantar
de mí que tanto te quiero
que ¡juro a mí! que me muero
con cariño, sin dudar. (v. 57-64)

Formellement, l'intervention de Bras est construite sur un parallélisme structurel et rythmique avec l'intervention précédente. Au niveau syntaxique, le parallélisme est particulièrement frappant sur le premiers ver de chaque intervention, qui offrent chacun la même suite [Adverbe + Pronom + verbe conjugué à la deuxième personne + infinitif]. La fin des quatrains est également similaire, tous les deux s'appuyant sur la même structure [jurement + que + verbe conjugué + complément de manière + infinitif]. À

⁸¹ On peut mettre en doute la sincérité de la Bergère sur ce point, une bonne partie du plaisir que produit cette pièce résidant dans l'ambiguïté inévitable entre une vraie résistance aux avances de Bras et une résistance feinte pour obéir aux règles morales condamnant les « femmes faciles ». Dans les deux cas, les mécanismes de résistance et les enchaînements qu'il produit sont identiques, le seul élément qui change étant la façon implicite dont une résistance « feinte » encourage l'amoureux à poursuivre ses avances. Est-ce le cas dans notre pièce ? Le secret de son ambiguïté est là.

cette reprise syntaxique s'ajoute une reprise rythmique. Les premiers vers sont à nouveau révélateurs. Les deux interventions s'ouvrent en effet sur un rythme accentuel trochaïque : Bien/llo/sa/bes/re/lla/tar et Ño/te/quie/ra/ses/pan/tar. La longueur syllabique des mots est, elle aussi, identique, les deux vers affichant cette suite : 1 syllabe / 1 syllabe / 2 syllabes / 3 syllabes. Notons enfin qu'au niveau de l'intonation, dans les deux quatrains, une exclamation vient interrompre la continuité du souffle.

L'enchaînement suivant offre lui aussi une très forte cohérence formelle :

- | | | |
|-----|-------------|---|
| A.8 | BERINGUELLA | <p>Anda, vete, vete, Bras,
 ño estés comigo en rizonas;
 tírte allá con tus barzones,
 ño me quieras tentar más.</p> |
| A.9 | BRAS | <p>Escucha, mira, verás,
 ño seas tan reuellada
 y tan tesa y profiada,
 que llugo llugo te yrás. (v. 65-72)</p> |

Tout comme l'enchaînement antérieur, l'intervention de Bras est construite sur une reprise de l'intervention de Beringuella au niveau de sa structure syntaxique. C'est aussi dans le premier vers de chaque quatrain que le parallélisme est le plus marqué, les deux étant composés de trois impératifs⁸² juxtaposés. Cet écho structurel assure une certaine similitude rythmique qui ne sera pas soulignée, cette fois, par le rythme accentuel (le vers « Anda, vete, vete, Bras » est à nouveau trochaïque, mais le vers « Escucha, mira, verás » est irrégulier). La longueur des mots à la rime prend là la relève des « défaillances » du rythme accentuel : dans les deux quatrains, la rime embrassée repose sur des mots à trois et quatre syllabes (« rizonas », « barzones », « reuellada » et « profiada »), tandis que la rime embrassante repose sur des mots d'une ou deux syllabes (« Bras », « más », « verás » et « yrás »), dont deux offrent une homophonie quasi-parfaite (« Bras » et « verás »). Rajoutons à tout cela un parallélisme illocutoire, les deux premiers vers de chaque intervention étant constitués des mêmes actes de langage (trois ordres⁸³ et un ordre négatif), et l'on prendra toute la mesure de la symétrie formelle et pragmatique qui fonde l'enchaînement.

Cette symétrie formelle traduit-elle une symétrie dans la communication ? La divergence et la non-identité des buts semblent nous orienter vers une réponse négative.

⁸² « Verás » est certes un futur, mais dont la valeur jussive ne fait aucun doute.

⁸³ Il est vrai que, dans la réplique de Bras, les ordres explicites sont passablement désémanés (ou plutôt, « dépragmatisés »), les trois impératifs ayant surtout une valeur phatique. Or le « anda » de Beringuella est lui aussi susceptible de prendre une valeur phatique.

On peut néanmoins attribuer au dialogue une symétrie dans les stratégies discursives, soulignant que, même si la façon de l'emporter diffère, les deux personnages sont en train de jouer au même jeu, celui de l'amour, et d'après les mêmes règles, celles de la conversation. Le dialogue entre Bras et Beringuella s'offre ainsi comme une déclinaison de la métaphore ovidienne des jeux d'amour comme terrain de chasse, où, malgré la différence des rôles, chasseur et chassé déploient symétriquement leurs astuces tactiques pour parvenir à leurs buts.

La dernière séquence à avoir recours à la figure de la parole en écho est l'arrivée des trois Maries dans l'*Auto de la Pasión*. Cette pièce, traditionnellement perçue comme la plus réussie de Lucas Fernández, a été jusqu'ici absente de notre analyse sur le dialogue. Les raisons de cette omission sont simples : les mécanismes d'enchaînement ne semblent pas constituer une ressource expressive majeure de la pièce. Cette dernière se présente, en effet, comme une succession de tirades narratives au ton lyrique, provoquées par les questions angoissées d'un Dionisio qui ignore tout des récents événements. L'esquive et les jeux sur les niveaux d'implication n'ont donc pas leur place dans ce dispositif, qui apparaît comme une suite de réponses explicites aux questions explicites de ce tout nouveau chrétien⁸⁴.

Or l'arrivée des trois Maries ouvre une longue pause narrative. Le récit alterné de la Passion est interrompu pour laisser libre cours à une expression absolue de la douleur, au contenu informationnel très faible. La parole en écho, qui trouve son origine dans les chants lyriques, convient ainsi parfaitement à la séquence, dont certains passages sont chantés et dont le but est de décliner à l'infini le même énoncé, à savoir le sentiment d'abandon et de déréluction qu'éprouvent les personnages. Au début de la séquence, les mécanismes de reprise sont fort simples et concernent les interjections de douleur, ainsi que les adjectifs auto-compassants :

⁸⁴ Nous avons cherché, lors de notre analyse sur les quatre types d'enchaînement, des formulations implicites de la mort du Christ, qui auraient traduit l'indicibilité du déicide. Les résultats ont été plutôt décevants. Certes, le texte contient d'innombrables métaphores pour l'évoquer, mais elles ne sauraient servir un but d'occultation. Au contraire, la verbalisation de la Passion dans toute sa matérialité est une des clés de la pièce et l'un des mécanismes d'exorcisme des personnages. Un seul échange nous semble relever d'une réponse à demi-mots, à tel point que l'interlocuteur exigera une reformulation :

PEDRO	O Matheo, gran testigo, dime, dime que tal queda.
MATEO	En verdad, cierto te digo, que me obligo conocer nadie le pueda.
PEDRO	¿Cómo así, dime, Matheo?
MATEO	Porque del pie a la cabeça, cosa en él sana no veo. (v. 246-253)

F.35	[<i>chanté</i>] LAS MARÍAS	¡ Ay mezquinas , ay cuytadas! desdichadas, ¿qué haremos, pues que tanto bien perdemos?
F.36	[<i>parlé</i>] PEDRO	¡O infortunio repentino!
F.37	MATEO	¡ Ay, ay, ay!
F.38	DIONISIO	¡ Ay, ay!
F.39	PEDRO	¡ Ay, ay!
F.40	MATEO	¡ Ay! ¡quán triste mal nos vino!
F.41	DIONISIO	¡ Ay, mezquino!
F.42	PEDRO	¡ Ay! pues remedio no ay . (v. 286-293)

La symétrie induite par les phénomènes de reprise est ici renforcée par un dispositif énonciatif divisant la totalité des personnages en deux groupes de trois femmes (les trois Maries) et de trois hommes (Mateo, Dionisio et Pedro) qui investissent à tour de rôle l'espace verbal. À la parole en écho se rajoute ainsi la parole alternée, qui est reproduite à l'intérieur même de l'espace verbal réservé aux hommes, dans ce début d'alternance régulière faisant se succéder par deux fois l'ordre Mateo/Dionisio/Pedro. L'ensemble du dispositif qu'assurent les figures d'enchaînement et l'énonciation vise à souligner l'identité du sentiment et la communion dans la douleur. Néanmoins, le glissement du pluriel « Ay, mezquinas » au singulier « Ay, mezquino », introduit un petit grain de sable dans les mécanismes de reprise et annonce l'individualisation de la douleur qui se produira au cours de ces deux strophes :

F.50	PEDRO	¡O, hermana Madalena!
F.51	M ^a MADALENA	Hermano Pedro, ¿qué haremos? Cercados somos de pena, y de muy amarga cadena. Ya nuestro bien no lo vemos.
F.52	DIONISIO	Lloremos todos, lloremos, lloremos amargo lloro.
F.53	M ^a MADALENA	Lloremos sin que cansemos, pues perdemos nuestra riqueza y thesoro.
F.54	DIONISIO	Yo soy el más desastrado.
F.55	M ^a MADALENA	Más yo, mezquina, cuytada .
F.56	MATEO	¡ Ay de mí , desconsolado!
F.57	PEDRO	¿ Qué haré, viejo cansado , pues mi gloria es acabada?
F.58	M ^a JACOBEEA	¡Ay, ay, ay de mí! ¿ Qué haré? ¡Ay de mí, triste biuda! ¿Con quién me consolaré

o tomaré
para mi guarda y ayuda? (v. 307-326)

Les syntagmes soulignés en gras montrent l'importance des phénomènes d'écho dans les deux strophes, dont certains, comme « ¿qué haremos ? » ou « mezquina, cuytada » renvoient même à des strophes antérieures, assurant une très forte unité à cette pause narrative. La première strophe continue ainsi à construire l'image d'une douleur partagée à parts égales par tous les personnages. L'adresse réciproque au moyen d'un très significatif « hermano/hermana », et l'omniprésence du « nous » (neuf verbes conjugués et deux adjectifs possessifs), s'inscrivent dans cette direction. La deuxième strophe présente aussi de nombreuses reprises, certaines assez subtiles comme le « triste biuda » qui renvoie dans une sorte de chiasme sémantique au « viejo cansado » de l'intervention antérieure. Or la première personne du pluriel a entièrement disparu dans cette strophe, le « ¿qué haremos ? » en F.51 devenant, en F.57 et F.58, un « ¿qué haré ? » qui rend une image bien moins collective de l'action. Ainsi, dans cette deuxième strophe, c'est la première personne du singulier qui devient omniprésente, puisqu'on ne compte pas moins de deux « yo », trois « mí », deux « mi » et un « me ».

À cette différence majeure de systèmes énonciatifs se rajoute une différence dans la façon d'enchaîner. Ainsi, les échanges de la première strophe présentent un très fort degré de cohérence sémantico-pragmatique. À l'apostrophe de Pedro, en F.50, répond l'apostrophe de Marie-Madeleine en F.51. À la question de cette dernière dans ce même tour de parole répond le « lloremos » de Dionisio en F.52. Certes, la cohérence énonciative n'est pas ici respectée puisque la question ne lui était pas adressée. Néanmoins, par sa reprise de « lloremos » en F.53, Marie-Madeleine accepte positivement la réponse de Dionisio : la parole en écho donne ainsi à l'intervention un caractère « évaluatif », d'après le schéma question/réponse/évaluation.

Or la deuxième strophe, en revanche, offre une cohérence sémantico-pragmatique très réduite. Les trois questions qui y figurent, à l'image de beaucoup de questions qui apparaissent dans la pièce, ne contiennent aucune marque d'adresse, et surtout, restent sans réponse : l'absence du Christ provoque en effet l'absence de réponse aux interrogations des personnages, ce qui se traduit au niveau du dialogue par une série d'échanges tronqués. Outre ces questions, c'est l'ensemble des interventions des personnages qui ne suscite aucune réaction chez leurs interlocuteurs (mais ces

interventions leurs sont-elles vraiment adressées ? Aucune marque d'adresse ne nous permet de l'affirmer). Seul le « más yo » de Marie-Madeleine offre quelques signes de réception de l'intervention antérieure. La parole en écho apparaît ainsi comme le seul critère d'enchaînement, le seul facteur de cohérence qui empêche le délitement définitif de la communication dans des monologues autistes. La douleur qui rapproche, créatrice de liens solidaires, laisse ainsi la place à une douleur qui renferme et qui isole. L'effet de symétrie s'en trouve changé : les droites qui convergeaient auparavant symétriquement sont dans la deuxième strophe remplacées par des droites parallèles.

3.2/ La parole alternée et son détournement

Dans un souci de ne pas obscurcir notre analyse avec des précisions terminologiques qui n'étaient pas immédiatement utiles, nous avons jusqu'ici employé le terme *intervention* en synonyme interchangeable de *tour de parole*. Cependant, la linguistique interactionnelle les distingue soigneusement. Les deux termes recouvrent en effet deux réalités différentes. L'expression *tour de parole* renvoie à son sens habituel de « contribution d'un locuteur donné à un moment donné de la conversation⁸⁵ ». Elle équivaut ainsi à ce qu'au théâtre on appelle *réplique*, terme que nous n'avons pas voulu employer dans ce chapitre pour éviter la confusion avec l'enchaînement sur le mode de la réplique. Le terme *intervention* renvoie, lui, à la contribution d'un locuteur à un échange particulier. Il ne se confond donc pas, à ce titre, avec le tour de parole, puisqu'un tour de parole peut comporter plusieurs interventions, et notamment une intervention réactive qui ferme l'échange antérieur, et une intervention initiative qui en ouvre un nouveau. Le dernier passage analysé en contient un exemple fort clair :

F.50	PEDRO	¡O, hermana Madalena!
F.51	M ^a MADALENA	Hermano Pedro, / ¿qué haremos? Cercados somos de pena, y de muy amarga cadena. Ya nuestro bien no lo vemos.
F.52	DIONISIO	Lloremos todos, lloremos, lloremos amargo lloro. (v. 312-313)

⁸⁵ *Dictionnaire d'analyse du discours*, p. 580.

Le tour de parole de Marie-Madeleine est composé de deux interventions, une première, « Hermano Pedro », qui clôt l'échange de salutations avec Pedro, une deuxième, dont l'acte directeur est la question « ¿que haremos ? » (le développement postérieur venant préciser le sens de cette question), et qui ouvre un nouvel échange que fermera Dionisio en F.52. Ce procédé est souvent employé par les personnages. Il leur permet en effet de fermer un échange dont le thème ne leur est pas favorable et de réorienter le dialogue vers le but qu'ils poursuivent. L'ouverture des échanges se pose ainsi en enjeu de pouvoir, comme le montre cette reprise en main de la situation que tente la Demoiselle dans les premiers vers de la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* :

- | | | |
|-----|----------|--|
| B.8 | PASTOR | Dayle a rauia y ño curéys
ya más dél, que muy mejor,
con amor,
yo's seruiré si queréys. |
| B.9 | DONCELLA | No hay qué quiera, / si tú quieres
dezir lo que te pregunto. (v. 29-34) |

La première partie de B.9, « no hay que quiera », est une intervention réactive. Elle ferme l'échange ouvert par le Berger, en rebondissant habilement sur un élément secondaire, la précaution oratoire « si queréys », ce qui lui permet de décliner poliment l'offre de son interlocuteur. La deuxième partie est une intervention initiative qui somme une nouvelle fois le Berger de répondre à sa question.

Si un tour de parole peut contenir plusieurs interventions, l'inverse est aussi vrai, une intervention pouvant être constituée de plusieurs tours de paroles. C'est le cas des interventions co-produites, dans lesquelles le deuxième tour de parole vient compléter et renforcer l'acte directeur du premier tour de parole. L'effet produit est celui d'une parfaite complémentarité des personnages, qui apparaissent comme une seule instance énonciatrice. L'intervention co-produite s'avère ainsi l'un des enchaînements clé de l'épilogue, dont il marque l'harmonie retrouvée par la convergence des buts. Nous en relevons trois exemples, respectivement tirés de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, la *Farsa de Pravos y el soldado*, et l'*Égloga del Nacimiento* :

- | | | |
|-------|-------------|--|
| A.192 | JUAN BENITO | Vamos d[e] aquí, que añochece. |
| A.193 | BRAS GIL | Vámonos, que ya [e]scurece
y aún el sol ya s[e] a encerrado. (v. 551-553) |

C.246	PASCUAL	Y haremos el desposorio público a todas las gentes; llamaremos los parientes decendientes de abolorio.
C.247	PRAVOS	De todos lo rededores, los pastores vendrán a tomar barbeza; (v. 870-876)
D.166	GIL	Los ángeles gasajosos andan esta madrugada, y los cielos muy graciosos, planetas, synos, gozosos.
D.167	BONIFACIO	¡Pardiós! cosa es demodrada.
D.168	MARCELO	Yo en los elementos siento prazentorio. (v. 581-587)

L'effet de complémentarité que produit ce type d'enchaînement peut être brodé tout au long d'une séquence par une succession d'interventions co-produites. Nous donnons à cette figure le nom de *parole alternée*. Elle est abondamment employée dans les *pullas* à fonction de rituel d'intégration, dans lesquelles deux bergers se doivent d'afficher une unité sans faille face à l'étranger qui est la cible de leurs railleries. Bonifacio et Gil, dans l'*Égloga del Nacimiento*, commencent ainsi à s'adresser à Macario par une série d'interventions co-produites :

D. 83	GIL	¿Rezáys nesse calendario? ¿Soys bisodia o soys almario ⁸⁶ ?
D.84	BONIFACIO	Mas Sant Ilario a mi ver
D.85	MACARIO	No queráys así hablar, pastorcicos malcriados.
D.86	BONIFACIO	¿Andáys a torrezmear ? ¿o quiçá a gallafear por aquestos despoblados?
D.87	GIL	¿Soys echacuerbo, o buldero de cruzada?
D.88	MACARIO	No hables así, compañero. (v. 278-288)

Le couplet formé par D.83 et D.84 est une intervention co-produite imparfaite. En effet, le « a mi ver » qui ferme D.84 souligne qu'il s'agit d'un jugement personnel. Cela pourrait passer pour une simple précaution oratoire, mais le « mas » employé en

⁸⁶ Ces obscures accusations de Gil sont en fait des détournements comiques du vocabulaire religieux. « Bisodia » renvoie en effet à la fin d'un vers du *pater*, « *panem nostrum quotidianum da nobis hodie* » et « almario », contrairement à l'interprétation d'Hermenegildo et de Lihani qui en font un dérivé rustique d'*armario*, semble plutôt être construit sur le mot *alma*, renvoyant ainsi pejorativement à la personne qui s'occupe des âmes.

ouverture octroie à l'énoncé une légère valeur adversative. Ce connecteur argumentatif signale un accord imparfait avec les deux accusations de Gil. Bonifacio vient corriger et améliorer les hypothèses de son compagnon. Or même s'il est imparfait, il y a accord, et le couplet fonctionne au niveau dramatique comme un seul acte, une agression manifeste à l'encontre de Macario. Ce dernier réagit d'ailleurs en conséquence et emploie, en D.85, une deuxième personne du pluriel qui gomme les différences entre les deux bergers.

Le mécanisme est inversé dans les trois tours de paroles suivants. Le couplet formé par D.86 et D.87 se présente, lui, comme une intervention co-produite parfaite. Les deux questions de D.87 ne sont que le prolongement logique des questions soulevées en D.86, l'« echacuerbos » et le « buldero de cruzada » n'étant qu'une nouvelle incarnation de la mendicité à laquelle renvoyait « gallafear⁸⁷ ». Aucune marque d'énonciation personnelle ne perturbe la co-production, les deux locuteurs étant parfaitement interchangeables. Face à une telle communion de pensée, Macario opère en D.88 un glissement de la deuxième personne du pluriel à celle du singulier : la configuration de deux contre un lui étant défavorable, il se rapproche ainsi d'un de ses interlocuteurs dans l'espoir de défaire la dyade Bonifacio/Gil.

La deuxième séquence de *pullas* ayant valeur de rituel d'intégration est celle qui oppose Pascual et Pravos au Soldat dans la *Farsa de Pravos y el Soldado*. D'emblée, les mécanismes de co-production d'interventions mis en œuvre par les deux bergers s'avèrent plus évolués que ceux de leurs homologues de l'*Égloga del Nacimiento* :

C.84	PASCUAL	El son de tarabolán, tan, tan, tan, ¿sabéys, señor, qué decrina?
C.85	PRAVOS	Que tarde los pagarán.
C.86	PASCUAL	O morirán todos de mala morrina. [...]
C.87	PRAVOS	Andáys de aldea en aldea comiendo de guadrimaña: quien más puede, más apaña; vivís de garauatea.
C.88	PASCUAL	Gallinas, pollos ni pollas, ni las ollas, ño escapan de vuestras manos. (v. 414-436)

⁸⁷ « gallafear : [...] es “andarse a la gallofa” o comida de caridad de los conventos » (d'après le glossaire de Canellada).

Au niveau du fonctionnement global de la séquence de *pullas*, on peut assimiler le passage à une longue tirade adressée au Soldat, une sorte de macro-intervention dont le but manifeste est la provocation. Au niveau de son fonctionnement interne, la tirade est répartie entre deux personnages, Pravos et Pascual. Ce caractère dialogué lui assure un fort dynamisme, et met en évidence le déséquilibre numéraire dans le rapport de forces qui sous-tend la séquence. Il permet surtout de priver de parole le Soldat pendant plus de trente vers, les bergers se relayant à chaque fois que le tour de parole de leur complice touche à sa fin. Le mécanisme de relais est particulièrement bien rodé dans le l'échange d'ouverture que constituent C.84, C.85 et C.86. Il s'agit d'une mise en scène de ce qui semble être un dicton ou une chanson populaire. Pascual ouvre l'échange par la première partie de la chanson, puis fait semblant de céder la parole au Soldat à travers une question l'encourageant à deviner une suite prévisiblement outrageante⁸⁸. Devant l'incapacité de ce dernier à enchaîner, l'usage aurait voulu que l'initiateur fournisse la réponse. L'intrusion de Pravos dans l'échange apparaît comme une marque de l'unité du couple de bergers, qui partagent le même univers culturel et sont donc en tout point interchangeables. Pravos fournit donc en C.85 la réponse qui était en théorie réservée à Pascual, ou plutôt, il fournit une partie de la réponse. Il y a en effet, en C.85 et C.86, co-production de l'intervention réactive. Le point que rajoute M^a Josefa Canellada à la fin de « Que tarde los pagarán » nous semble ici fort malheureux⁸⁹. Il présente l'intervention de Pravos comme finie, et celle de Pascual comme un rajout *in extremis*. Or, à notre avis, il s'agit bien d'une seule intervention, dont la production est répartie entre les deux bergers, et qui présente deux réponses alternatives à la question « que decrina el son de tarabolán⁹⁰ ? ».

La suite de la « tirade » fait apparaître une nouvelle fois ce mécanisme de relais. L'énumération de reproches qu'initie Pravos en C.87 est complétée par Pascual en C.88. L'enchaînement se fait en effet par une subordination thématique de C.88 à C.87, l'énumération gastronomique n'étant qu'un développement de « comiendo de guadrimaña⁹¹ ». Une mécanique à ce point huilée ne peut que produire un effet théâtral⁹²,

⁸⁸ L'outrage repose sur les pronoms anaphoriques « los » et « todos » qui renvoient à des soldats. En effet le champ sémantique martial (et notamment la référence au tambour) permettent de rattacher ces deux pronoms à « los que andáys como grullas en rincera » de l'échange antérieur.

⁸⁹ Nous rappelons que l'édition de 1514 ne contenait pas les signes de ponctuation, et que l'usage des majuscules y était fort anarchique.

⁹⁰ « Tarabolán : [...] voz onomatopéyica del sonido del tambor » (d'après Canellada).

⁹¹ « Guadrimaña : [...] tretas, embustes » (d'après Canellada). « Comiendo de guadrimaña » évoque donc les façons peu honnêtes par lesquelles les soldats se procuraient la nourriture.

une telle complémentarité, qu'aucun « raté » ne vient ternir, ne pouvant être atteinte dans les conversations ordinaires. À l'image de la parole en écho et de toutes les figures d'enchaînement, la parole alternée est en effet un facteur de théâtralisation du dialogue. Il marque une prise de distance envers l'imitation du langage parlé et un rééquilibrage en faveur d'effets plus « écrits ».

Il arrive aussi que les mécanismes de co-production d'interventions soient détournés de leur signification première, à savoir la traduction dans le dialogue d'une unité de pensée. Les bergers se montrent friands de ce type de détournement, à l'image de Pascual dans cet échange de la *Farsa de Pravos y el soldado* :

C.115 SOLDADO	Haréte del culo chupas y de las mangas girones.
C.116 PASCUAL	Con vn canto y dos mojones. (v. 520-522)

Engagé dans une escalade d'injures et de bravades, le Soldat se pose en maître tanneur et menace de transformer les fesses du berger en « chupa » (« parte del vestido que cubría el tronco del cuerpo » DRAE) et de mettre ses manches en lambeaux. À cette menace, Pascual répond sur le mode de la provocation. Syntaxiquement, son intervention est un complément de moyen du verbe « haréte » de l'intervention antérieure : le « canto » et les deux « mojones » deviennent ainsi les instruments qui permettront au Soldat de mener à bien son travail de tanneur⁹³. Il s'agit donc d'une intervention co-produite, à ce détail près que la partie prise en charge par le deuxième locuteur vient inverser la portée de ce qui précède. En effet, l'assertion du soldat est une menace destinée à intimider son interlocuteur. Or en s'inscrivant dans la continuité du discours du soldat, et en poussant sa logique jusqu'au bout, jusqu'au point où elle devient ridicule, Pascual affiche sa volonté de ne pas se laisser intimider. Il pousse d'autant plus la logique jusqu'au ridicule que l'on peut voir dans son « un canto y dos mojones » une contrepèterie qui permet d'échanger les deux consonnes initiales.

La séquence de *pullas* entre Juan Benito et Bras Gil élargit ce mécanisme de détournement à toute une série d'enchaînements :

⁹² L'effet théâtral est l'inverse de l'effet de réel : il suspend l'illusion dramatique pour souligner l'aspect artificiel du dialogue.

⁹³ On peut aisément imaginer un « canto », en tant que « piedra, particularmente la redondeada y alisada por el arrastre » (M. M), comme un instrument du tanneur. Le « mojón », que Covarrubias définit comme « la señal que se pone en los linderos para dividir los términos (sic) », laisse par contre plus songeur.

A.94	JUAN BENITO	Bien así te honrren tus hijos.
A.95	BRAS GIL	Como vos queréys dineros.
A.96	JUAN BENITO	Dios te dé malos aperos.
A.97	BRAS GIL	Y a vos no falten cossijos.
A.98	JUAN BENITO	Y a ti te sobren litijos.
A.99	BRAS GIL	Y a vos me[n]güe la salud.
A.100	JUAN BENITO	Ño llogres la jouentud.
A.101	BRAS GIL	Más que durarán los guijos. (v. 298-305)

L'efficacité dramatique de la strophe repose sur l'emploi simultané de la parole en écho et du détournement de la parole alternée. La première figure apparaît ici dans la reprise, en A.97, A.98 et A.99, de la même structure syntaxique [Y + a + pronom personnel + verbe + sujet]. Outre ces éléments syntaxiques, l'enchaînement est aussi fondé sur la reprise d'éléments sémantiques, les verbes *faltar*, *sobrar* et *menguar* désignant tous des variations quantitatives. La parole en écho assure la symétrie du passage, tout l'art de Lucas Fernández étant de tenir le plus longtemps possible un duel « à égalité », pour la plus grande délectation du public. Juan Benito renvoie d'ailleurs explicitement à cette symétrie, puisque, en A.94, il souhaite à Bras Gil le même déshonneur qu'il a lui-même subi avec ses enfants. Le jeune berger apparaît ainsi comme un double en devenir du vieillard.

Cependant, cette symétrie qu'assure la parole en écho est déséquilibrée par les nombreuses marques d'insolence que produit Bras Gil. L'insolence peut être définie comme une forme de résistance verbale d'un dominé institutionnel face au dominant institutionnel. Dans notre passage, cette domination de fait se traduit par l'asymétrie des pronoms d'adresse (*vos* et *tu*), qui témoigne de la supériorité hiérarchique de Juan Benito, fondée évidemment sur l'âge du personnage. Privilège de cette supériorité, Juan Benito s'arroge le droit d'imposer le ton du dialogue en ouvrant les échanges. « Bien así te honrren tus hijos », « Dios te de malos aperos » et « Ño llogres la jouentud » font ainsi figure d'interventions initiatives. Or par son habileté verbale, Bras Gil détourne la virulence de ces malédictions quasi bibliques en se glissant dans la peau du locuteur, puisqu'il « s'introduit » dans les phrases de Juan Benito et les prolonge alors qu'elles étaient officiellement finies. Son intervention « como vos queréys dineros » est subordonnée syntaxiquement à l'intervention antérieure : il s'agit d'un complément de manière qui vient compléter le sens de la principale tout en le détournant. La logique du

détournement reste ici un peu obscure, le lien entre le respect filial et la cupidité n'étant pas évident⁹⁴, mais la volonté de détourner, en revanche, ne fait aucun doute.

Face à ce premier échec, Juan Benito lance une nouvelle malédiction en A.96, ouvrant un deuxième échange. À cette malédiction d'ouverture va se greffer une série de propositions coordonnées qui viennent, une nouvelle fois, compléter et détourner la proposition antérieure, dans une course des personnages pour avoir le dernier mot et clore définitivement l'intervention. On remarquera que Juan Benito montre une certaine détermination à rester dans la course. Ainsi, lorsqu'en A.99, Bras Gil lui souhaite une mauvaise santé (et donc implicitement la mort), le vieil homme lui souhaite réciproquement de mourir dans la fleur de la jeunesse : « ño llogres la jouentud » semble en effet signifier « que ta jeunesse ne dure pas ». Or Bras Gil rajoute à cet énoncé une dernière subordonnée, aboutissant à cette intervention co-produite contradictoire : « no llogres la jouentud más que durarán los guijos », c'est-à-dire « que ta jeunesse ne dure pas plus que les pierres ». L'évocation d'une jeunesse tronquée se transforme paradoxalement, par détournement, en gage d'une longue vie.

Les jeux avec la parole en écho et la parole alternée traduisent donc, au niveau de l'enchaînement du dialogue, les équilibres, les déséquilibres et les rééquilibrages qui traversent toute séquence de *pullas*, et plus largement, toute situation dramatique.

IV. LE RÔLE DE L'ENCHAÎNEMENT DANS LA STRUCTURATION DES SÉQUENCES

À quelques exceptions près, les analyses menées dans les chapitres antérieurs ont été consacrées à l'enchaînement entre deux tours de paroles. Nous avons ainsi tenté de mettre en évidence les mécanismes par lesquels un tour de parole rebondit sur le précédent, en contestant ses présupposés, en changeant ou non le mode d'énonciation, ou encore en employant des figures particulières. L'enchaînement, cependant, ne se fait pas uniquement sur le tour de parole immédiatement antérieur. En effet, chaque intervention réagit, à différents degrés, à l'ensemble des interventions qui précèdent. Dans certains cas, l'enchaînement se fait même sur une intervention raisonnablement

⁹⁴ Le point commun est probablement à chercher dans l'idée de manière, qui apparaît dans « bien ansí » et dans « como ».

lointaine plutôt que sur celle qui précède. L'analyse des dialogues de Molière mène ainsi Pierre Larthomas à distinguer l'enchaînement simple, où « chaque réplique est liée à celle qui précède et à celle qui suit⁹⁵ », et l'enchaînement complexe, « intégré à une structure plus complexe de sorte que le dialogue progresse non de réplique en réplique, mais de série en série⁹⁶ ». Le spécialiste de théâtre aborde sans le savoir (et avec quelques décennies d'avance) un débat central dans la description interactionnelle, partagée entre les modèles descriptifs mettant en avant la linéarité des conversations par le principe de la succession d'échanges, et les modèles qui préfèrent mettre l'accent sur leur organisation logique, distinguant des échanges principaux et des échanges subordonnés.

Notre but n'étant pas de produire une description interactionnelle des dialogues des *Farsas y églogas*, mais de relever un certain nombre d'effets dramatiques, nous pouvons nous permettre de jongler entre les différents modèles en fonction de leur capacité à éclairer le fonctionnement dramatique d'un passage donné, car, comme le souligne Larthomas, certains passages présentent une structure plus linéaire, d'autres une structure plus complexe. Cependant, tous les modèles descriptifs que nous avons essayés s'avèrent difficiles à appliquer tels quels au dialogue dramatique. En effet, ils s'appuient tous sur l'échange comme unité fonctionnelle minimale. La description des conversations consiste alors à repérer, dans un volume de parole brut, des interventions initiatives, qui ouvrent les échanges, et des interventions réactives (au nombre variable), qui sont en relation de dépendance (syntaxique, pragmatique, sémantique, etc.) avec l'intervention initiative, et qui viennent fermer l'échange en fournissant l'enchaînement attendu.

Certaines séquences des *Farsas y églogas* se prêtent bien à ce type de découpage. Il est ainsi fort aisé de distinguer, dans les séquences catéchistiques, les interventions initiatives (les questions des bergers à convertir) et les interventions réactives (les réponses des détenteurs du savoir), comme on l'observe dans ce passage de l'*Égloga del Nacimiento* :

⁹⁵ Larthomas, 1980, p. 272.

⁹⁶ Larthomas, 1980, p. 274.

D.101	BONIFACIO	Pues soys sacristán o abad, ¿qué cosa es encarnación?	a
D.102	MACARIO	La sancta diuinidad tomar nuestra humanidad para nuestra saluación.	a'
D.103	GIL	¿Dios y Hombre se ha de hazer todo yunto? /	b
		Ño ay quién vos pueda entender.	a''
D.104	MACARIO	Dos naturas han de ser puestas en punta de vn punto	b'
D.105	BONIFACIO	¿Sabeyslo de cierto, o no, que encarnará Dios celeste ?	c
D.106	MACARIO	El mesmo lo reueló a Adán luego que pecó nel paraíso terrestre. (v. 321-335)	c'

Le schéma ci-dessus fait apparaître une organisation séquentielle assez simple : le passage s'ouvre sur un échange ternaire A, composé d'une question a, d'une réponse a' et d'une évaluation a'', entremêlé partiellement avec un échange binaire B composé d'une question b et d'une réponse b', lequel est suivi d'un deuxième échange binaire C, composé lui aussi d'une question c et d'une réponse c'. Or ce type d'organisation séquentielle, nous l'avons déjà dit, nous semble peu efficace dramatiquement. Le fait que leur découpage en échanges soit aisé n'y est pas étranger. Car les effets dramatiques reposent en partie sur une dose de surprise dans l'enchaînement, en ne fournissant pas l'intervention attendue, celle qui permettrait de fermer l'échange. Le fait même de fermer un échange de façon univoque est peu rentable dramatiquement. La fermeture produit un petit effet dysphorique sur le spectateur, par le relâchement de la tension inhérente à l'attente. Pour éviter ce relâchement, les interventions d'un dialogue dramatique se doivent d'équilibrer leur caractère initiatif et réactif. Le dialogue dramatique (du moins le dialogue dramatique classique) se caractérise ainsi par une

surreprésentation des interventions bi-orientées, qui regardent tout autant vers leur aval que vers leur amont. Voilà le sens de la définition que donne Larthomas de l'enchaînement simple, où les répliques sont liées à celles qui précèdent et à celles qui suivent. La conséquence de cette bi-orientation est une grande difficulté à découper les séquences en échanges. Le découpage, ci-dessous, des premiers vers de l'échange de *pullas* entre le Chevalier et le Berger dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* montre les limites de l'opération (v. 408-422) :

B.84	PASTOR	[...] y dezí: ¿por qué os llegáys y tomáys la zagala con que estó?	a
B.85	CABALLERO	¿Qué dizes, pastor grosero?	b
B.86	PASTOR	Que me dexéys la zagala, ñora mala.	b'
B.87	CABALLERO	Aparta alla, majadero.	c
B.88	PASTOR	Daxáy la infantina estar, ño la sobajéys assí.	c'
B..89	CABALLERO	Algo me querrás lleuar, sin dudar, antes que vamos de aquí.	d
			d'
B.90	PASTOR	¿Asmo pensáys, palaciego, que assí me hauéys de vltrajar y espantar?	e
			e'
			f

Le passage s'ouvre par un échange A passablement complexe. L'intervention initiative [a] est une question du berger qui ordonne implicitement au chevalier de partir. Or le chevalier n'enchaîne pas par une réponse directe mais par une demande de reformulation qui ouvre un deuxième échange B, enchâssé dans le premier. Certes, sa demande est manifestement rhétorique, et vise davantage à intimider qu'à obtenir une information, mais cela a peu d'importance dans notre découpage, puisque le Berger

enchaine en B.86 sur le contenu explicite⁹⁷. Cet enchaînement « Que me dexéys la zagala / ñora mala » est un parfait exemple d'intervention bi-orientée. D'un côté, elle est ostensiblement orientée vers l'amont. Il s'agit d'une réponse à la question du Chevalier, et, à ce titre, elle en dépend au niveau syntaxique (d'où l'ellipse du verbe déclaratif) tout comme au niveau pragmatique. On peut donc l'assimiler à une intervention réactive [b'], fermant l'échange enchâssé B. D'un autre côté, elle semble tout aussi orientée vers l'aval. En tant que reformulation explicite de l'ordre implicite d'ouverture, elle est subordonnée à l'intervention initiative [a], dont elle renforce les attentes. Dès lors, toutes les interventions suivantes semblent bi-orientées. Le « Aparta allá, majadero » du Chevalier en B.87 est, d'un côté, une intervention réactive [a''] qui clôt l'échange A par un refus implicite d'obtempérer et, de l'autre, une intervention initiative [c] par laquelle il ordonne à son tour à son interlocuteur de quitter les lieux. Même constat en B.88 : le Berger refuse implicitement d'obtempérer (intervention réactive) et produit deux nouveaux ordres (intervention initiative). B.89 et B.90 fonctionnent exactement sur le même mode. Ils ferment les échanges par des interventions réactives implicites et en ouvrent des nouveaux par des interventions initiatives explicites : une menace en B.89 (le « llevar » renvoie, en effet, à l'expression *llevarse golpes*) et une question rhétorique en B.90, à valeur de reproche.

Le découpage du passage n'a donc qu'une valeur descriptive limitée. Pour sauver la notion d'échange, il a fallu émettre systématiquement l'hypothèse d'une fermeture voilée des échanges, par le biais de refus implicites d'obtempérer. Une autre possibilité aurait consisté à faire de ces échanges A, C, D et E des échanges tronqués privés de leur intervention réactive. Aucune de ces deux possibilités ne dégage une structure significative. Tout au plus permettent-elles de montrer la volonté des personnages de contrôler l'ouverture des échanges pour pouvoir imposer la direction prise par le dialogue.

Un échange mérite cependant qu'on s'y attarde davantage. L'échange enchâssé B met en effet en évidence un procédé d'écriture récurrent chez Lucas Fernández. Après une intervention initiative produisant une modification radicale de la situation dramatique, et soulevant donc une très forte attente chez le spectateur (c'est le cas de l'intervention du Berger en B.84, par laquelle il ouvre une nouvelle séquence totalement

⁹⁷ Le dialogue a, en effet, cette particularité, par rapport aux discours monologiques, d'offrir au spectateur l'une des interprétations possibles d'un énoncé, l'enchaînement faisant apparaître nettement la façon dont cet énoncé a été reçu par l'interlocuteur sur scène.

différente de ce qui précède), le dramaturge introduit souvent un échange dilatoire enchâssé qui permet de reporter de quelques tours de parole la réaction des interlocuteurs, et de garder ainsi le suspense à son paroxysme. Ce procédé est employé dès l'ouverture du dialogue dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*

A.2	BERINGUELLA	O, Bras Gil, ¿qué hazes ? di.	_____ a
A.3	BRAS GIL	Vengo me acá para ti.	_____ a'
A.4	BERINGUELLA	¿Para mí?	_____ b
A.5	BRAS GIL	Sí. Que tu gala me da ya vida tan mala que no me pude tener sin te venir acá a uer, porque a ti nadie se yguala.	_____ b'
A.6	BERINGUELLA	Bien llo sabes rellatar [...] (v. 50-57)	_____ a''

Après la longue plainte amoureuse de Bras Gil pendant l'*introito*, l'arrivée de Beringuella, l'objet de son amour, est un moment de haute tension dramatique. Pour répondre à cette expectation, Lucas Fernández opte pour une organisation séquentielle similaire à celle qui est employée dans l'exemple antérieur, fondée sur l'enchâssement d'échanges. L'échange enchâssant A, contrairement aux apparences, est un échange à structure ternaire, d'après le modèle question / réponse / évaluation. Beringuella ouvre, en effet, l'échange au moyen d'une intervention initiative [a] qui est une perche tendue à Bras Gil pour clarifier la situation. L'intervention réactive de Bras Gil se fera alors en deux temps. Il produit d'abord une première réponse incomplète en A.3. Le déficit informationnel de cette réponse oblige Beringuella à ouvrir un deuxième échange B, l'échange enchâssé, par une intervention initiative qui a une valeur implicite de demande de complément d'information⁹⁸. L'intervention de Bras Gil en A.5 ferme cet échange enchâssé B en fournissant le complément exigé, et relance l'échange enchâssant A. Au vu du contenu de la réponse, une intervention évaluative est désormais exigée. C'est chose faite en A.6, où Beringuella, par son évaluation négative, clôt ce premier échange tout en ouvrant un long processus de négociation.

⁹⁸ Voir ci-dessus, p. 317.

Deux strophes plus tard, on retrouve un schéma d'échanges quasi identique, lorsque Bras Gil abandonne le registre du non-dit et formule explicitement ses attentes :

A.10	BERINGUELLA	Pues dime, di qué me quieres.	_____	a
A.11	BRAS GIL	Quiérote ya que me quieras.	_____	a'
A.12	BERINGUELLA	¿Que te quiera? mas ¿de ueras?	_____	b
A.13	BRAS GIL	¡Mia fé sí!, si tu quieres.	_____	b'
A.14	BERINGUELLA	Anda de aquí. Más no esperes. (v. 73-77)	_____	a''

L'aveu explicite de Bras s'inscrit une nouvelle fois dans un échange ternaire A, qui enchâsse un échange binaire B à valeur de complément d'information. Ce complément porte sur l'un des présupposés pragmatiques de l'intervention de Bras, à savoir sa sincérité, dont la bergère demande confirmation. Mais son sens n'a qu'une importance secondaire, l'enjeu principal de l'échange enchâssé étant de différer l'évaluation de l'aveu pendant quelques secondes. D'ailleurs, l'échange n'apporte aucune information nouvelle. Le dialogue fait ici du sur place, ralentissant le rythme extrêmement rapide des échanges vers à vers.

L'ouverture du dialogue dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* offre aussi ce schéma d'échanges enchâssés:

B.3	Doncella	¡O, pastorcico serrano! ¿Viste, hermano, vn caballero passar?	_____	a
B.4	Pastor	¿Y qué cosa es cauallero? ¿Es algún huerte alemaña, o lobo rabaz muy fiero, o vignadero, o es quiçás musaraña?	_____	b
B.5	Doncella	Es vn hombre de palacio, de linda sangre y fación y condición.	_____	b'
B.6	Pastor	¡Ño me marraua otro espacio! (v. 19-27)	_____	b''
			_____	a'

L'échange A qu'ouvre la Demoiselle en B.33 trouve un écueil inespéré qui retarde sa clôture. La compétence culturelle du Berger est en effet défaillante. Il y a obstruction du dialogue en raison de l'opacité d'un mot essentiel à la compréhension de l'intervention initiative. Pour lever l'obstacle, le Berger ouvre donc un échange enchâssé B, que la Demoiselle se presse de fermer en éclairant le mot qui posait problème. L'insuffisance culturelle du Berger palliée, la logique conversationnelle voudrait qu'il réponde enfin à la question en A.3. Or le berger jouit, pour l'instant, d'une confortable situation de supériorité sur la Demoiselle, qui dépend de lui pour retrouver son amant. Pour retarder l'échéance où il devra répondre à la jeune femme, le Berger va inverser les rapports de subordination entre échanges. L'échange B était manifestement subordonné à l'échange A. On attendait donc un enchaînement sur la question [a] et non sur la réponse [b'], dont on peut raisonnablement penser qu'elle fermait convenablement l'échange B, que « tout était dit ». Cependant, Le Berger choisit d'enchaîner sur [b'], en produisant une intervention évaluative [b''] qui juge négativement la réponse de la Demoiselle, ce qui lui permet d'éviter de fournir les informations demandées et de prolonger le dialogue.

L'échange enchâssé a ici des fonctions multiples et, notamment, celle de souligner l'abîme entre les deux personnages, par l'émergence d'un monde rustique à travers les différentes hypothèses explicatives du Berger, et d'un univers de cour à travers la définition qu'apporte la Demoiselle pour éclairer son interlocuteur. La fonction principale reste celle de « suspendre l'action », le dramaturge choisissant d'ouvrir une parenthèse à un moment crucial de l'action dramatique. Or l'ouverture des échanges est certainement un moment-clé, non seulement pour les personnages, qui basculent dans une nouvelle situation de communication dont il faut définir les buts et les paramètres, mais surtout pour le spectateur : ce dernier est, en effet, partagé entre la forte attente que nourrit son incertitude quasi totale sur la suite des événements, et un investissement affectif et intellectuel qui demeure encore faible en début de pièce. L'échange enchâssé est une des réponses que fournit Lucas Fernández à ce problème de dramaturgie. Il attaque ainsi le dialogue par un micro-noyau problématique qui sert de seuil à la véritable intrigue. Dans l'ouverture du dialogue de l'*Égloga del Nacimiento*, on aura même deux échanges enchâssés :

intervention initiative formulée en trois temps (D.2, D.4 et D.6), Bonifacio est en mesure de fermer l'échange A en sommant Gil de se taire et en marquant par là son désaccord avec les critiques de son interlocuteur.

L'ouverture du dialogue n'est évidemment pas le seul moment de tension dramatique, et les échanges enchâssés interviennent à bien d'autres moments. L'exemple suivant est, à l'image de l'exemple antérieur, en relation avec un travail d'explicitation d'un contenu non-dit, et arrive lui aussi à un moment-clé de l'action dramatique, puisqu'il s'agit de l'aboutissement du long « accouchement » de l'aveu de Pravos dans la *Farsa de Pravos y el Soldado* :

C.16	SOLDADO	¿Por quién penas, compañero? Declárame ya tu mal.	—	a
C.17	PRAVOS	¿Ya no vos digo que es tal que ñunca tien buen tempero?	—	b
C.18	SOLDADO	Ora no puedo acabar de pensar la causa de tu dolor.	—	b'
C.19	PRAVOS	Y'os lo quiero declarar: es amar, grandes quexigos de amor. (v. 131-140)	—	a'

Cet enchâssement est l'un des plus nets dans toutes les *Farsas y églogas*. Les liens entre les interventions sont limpides, en particulier pour l'échange A, dont l'intervention réactive [a'] répond explicitement à l'intervention initiative [a] ; « yo's lo quiero declarar » est en effet la verbalisation de la soumission du Berger à l'impératif « declárame ». De plus, le pronom d'objet direct « lo », de genre masculin, renvoie à « tu mal » et non, comme le voudrait une logique linéaire, à « la causa de tu dolor ». Nous ne reviendrons pas sur l'échange B, dont le jeu sur les niveaux explicites et implicites a déjà fait l'objet d'analyses¹⁰⁰. Sa fonction est double : d'un côté, il permet de caractériser les deux personnages en soulignant la communication par le non-dit de Pravos et les efforts interprétatifs du Soldat, de l'autre, il sert d'échange dilatoire pour

¹⁰⁰ Voir ci-dessus, p. 310.

donner plus de solennité à la déclaration (ou pour la tourner en dérision par un excès de solennité...).

Le dernier exemple d'échanges enchâssés n'est peut être pas aussi beau, mais il est assurément le plus complexe de notre corpus. Il s'agit de la séquence qui débouche sur la résolution du conflit dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

A. 143	JUAN BENITO	Buen consejo es comunal, mas la casta ño se yguala dél, con la de la zagala, en valer ni en el caudal.		a
A.144	BRAS GIL	Nieto so yo de Pascual y aun hijo de Gil Gilete, sobrino de Juan Jarrete, el que vive en Verrocal. Papiharto y el Çancudo son mis primos caronales, y Juan de los Bodonales y Antón Prauos Bollorudo, Brasco Moro y el Papudo también son de mi terruño [...]		a'
A.145	MIGUEL TURRA	No digas más por agora, que ya hartos azas asbonda.	b	
A.146	BRAS GIL	Pues allá en Navarredonda tengo mi madre senora.	b'	
A.147	JUAN BENITO	¿Allá vive?	c	
A.148	BRAS GIL	Allá mora.	c'	
A.149	JUAN BENITO	¿Y quién es?	d	
A.150	BRAS GIL	La del herrero.	d'	
A.151	JUAN BENITO	¡Dios, que estoy muy prazentero. ello sea mucho en buena ora!		a''
		Yo y ella gran conocencia tenemos de lluego tiempo.		
A.152	BRAS GIL	Luego ¿en este casamiento no abrá ya más detenencia?	e	
A.153	JUAN BENITO	Digo ya, pues su naciencia fue tan buena, y los sus hados, para que sean desposados yo de aquí les doy licencia.	e'	

L'ensemble de la séquence peut être réduit à un seul macro-échange A, divisé en trois interventions : l'intervention initiative [a] de Juan Benito, qui est une demande indirecte¹⁰¹ (par une assertion manifestement provocatrice) de déclinaison de généalogie, l'intervention réactive [a'] de Bras, qui est une réponse constituée par une longue liste de liens familiaux, et l'intervention évaluative [a''] par laquelle Juan Benito juge positivement la réponse donnée. Lucas Fernández profite de l'importance de cet échange dans la résolution du conflit, pour raccrocher à chaque intervention des sous-échanges enchâssés à valeur dilatoire. Le premier d'entre eux, l'échange B entre Miguel Turra et Bras Gil, a pour fonction d'introduire, dans la longue liste déclamée par le berger, une respiration d'ordre comique : dans un dernier rebondissement, ce bavard fâcheux qu'est le berger continue d'insister, malgré l'ordre de Miguel Turra exigeant une pause. Par ailleurs, cet enchâssement permet de mettre d'autant plus en relief le dernier élément de l'énumération qu'il est séparé du reste par l'intervention d'un autre locuteur. Or c'est ce dernier élément qui va s'avérer décisif. Jusqu'ici, Juan Benito restait dans un silence qui semblait traduire l'indifférence. À bout de souffle, Bras tente un dernier nom pour attirer son attention, mais pas n'importe lequel. Le berger avait en effet ouvert l'énumération en exposant sa filiation directe, mais s'en était progressivement éloigné en faisant figurer dans sa liste « los de su terruño », conception assez extensive de la famille. Dans une sorte d'épanalepse, il termine en revenant aux sources, par la référence à sa grand-mère, qui fait directement écho au « nieto » d'ouverture. Pour renforcer l'impact de ce dernier atout de Bras, à l'épanalepse et à l'enchâssement de l'échange se rajoute l'opposition générique. Il s'agit en effet du seul membre de l'énumération de sexe féminin¹⁰² : en jouant avec les contraires, Lucas Fernández oppose ainsi à un grand-père présent qui bloque la situation une grand-mère absente qui permet de faire avancer les choses, et les réunit ensuite dans des retrouvailles virtuelles.

Su ce point, les échanges enchâssés C et D seront décisifs. Ces deux échanges se présentent respectivement comme une demande de confirmation et une demande de renseignement complémentaire, deux fonctions qui, comme on l'a vu, sont systématiquement associées aux échanges enchâssés. Or si, d'habitude, ces questions

¹⁰¹ À ce trope illocutoire, qui glisse une demande sous la forme d'une assertion provocatrice, se rajoute un trope communicationnel (voir ci-dessous, p. 355), puisque l'assertion de Juan Benito était explicitement adressée à Miguel Turra, mais indirectement à Bras Gil.

¹⁰² On pense inévitablement à un clin d'œil au crypto-judaïsme et à l'importance accordée à la filiation maternelle. Au Brasco Moro du vers 446 répondrait ainsi en fin de liste une « mora », mariée, qui plus est, à un forgeron, profession dont on connaît la mauvaise réputation.

permettent de ralentir le rythme du dialogue qui semble faire du « sur place », on assiste ici au résultat contraire. Leur forme stichomythique, très marquée par rapport au reste de la séquence, déclenche une reprise explosive de l'action après la dynamique implosive d'une énumération qui semblait ne jamais devoir finir. La demande de confirmation de Juan Benito, par la surprise qu'elle traduit, devient signe qu'un déclic décisif s'est produit chez le grand-père, qu'il vient de lâcher prise. La polysémie de son « ¿allá vive? » annonce que la carapace du grand-père vient de s'entrouvrir. Pour la génération des aïeuls, le verbe « vivir » prend en effet une toute autre dimension que le simple « morar » repris par Bras : la surprise face aux retrouvailles virtuelles se double de la satisfaction de voir que vit toujours cette femme qui fait partie de ses repères générationnels.

Ces deux échanges enchâssés ne font que suggérer le déclic qui s'est produit. Au niveau de l'information véhiculée, ils se situent encore dans la sphère de l'intervention réactive [a'] de Bras, qu'ils viennent compléter, et non dans celle de l'intervention évaluative [a''] de Juan Benito, dont le jugement définitif reste suspendu. Le verdict du vieil homme, qui vient confirmer ce que sa manifestation de surprise avait déjà annoncé, se fera en plusieurs temps. Cela commence par une accroche sous la forme d'un acte expressif qui, tout en manifestant son accord, souffre d'un déficit informationnel : par quel tour de magie le comportement du grand-père évolue-t-il ? Cette information attendue par Bras (et le public) est volontairement cachée pour que l'effet de fulgurance que produit la révélation coïncide avec le début de la strophe suivante, l'ouverture strophique étant le lieu privilégié de l'action. Le vieil homme a donc connu dans sa jeunesse la grand-mère de Bras, explication derrière laquelle on peut voir une référence voilée à une ancienne histoire amoureuse. Ce lien dévoilé renforce les effets de symétrie entre les deux générations de bergers, symétrie qui avait déjà été ébauchée par la malédiction « Bien ansí te honrrén tus hijos » (v. 298), et qui est complétée par la maxime par laquelle Miguel Turra répond dans l'épilogue aux méditations mélancoliques de Juan Benito sur la jeunesse :

A.190 JUAN BENITO

Es como flor
que sale fresca al aluor
y a la tarde mustia está.
D'esta manera es la edá.

A.191 MIGUEL TURRA

Con celos esso dexistes,
viuirán como viuistes,
no com'ora en vejedá. (v. 579-585)

La révélation des liens qui unissaient les deux grands-parents souligne la nature cyclique du temps paysan. Face à la reproduction à l'infini de l'identique, Juan Benito ne peut que céder. Dès lors, le dernier échange E n'est que l'explicitation des liens raccrochant l'intervention évaluative [a''] au macro-échange A qui structure la séquence, une sorte d'épilogue institutionnalisant les changements qui se sont produits.

Malgré les difficultés à découper en échanges un texte qui se présente comme une suite d'interventions le plus souvent bi-orientées, qui relancent à chaque tour de parole le dialogue et empêchent la tension de retomber, ces quelques exemples d'échanges complexes nous semblent avoir montré le rôle de structuration des séquences que peuvent endosser les enchaînements lorsqu'ils ne suivent plus une rigoureuse logique linéaire. Certains découpages ont pu paraître arbitraires. Il a fallu trancher entre les différentes valeurs d'une intervention, dans l'espoir de voir émerger une structure signifiante. Et peut-être trouve-t-on là la limite principale de cet exercice : la structuration fige ce qui ne saurait être figé, à savoir l'extraordinaire caractère dynamique qu'assure au dialogue dramatique l'enchaînement. Elle permet néanmoins de mettre en évidence certains effets. D'autres exemples auraient pu venir étayer nos propos. Les situations de trilogie, en particulier, sont une source abondante d'échanges complexes. Le chassé-croisé de conversations y est souvent la norme, ce qui se traduit logiquement par des échanges imbriqués. Cependant, pour les étudier, nous aurions nécessairement dû décrire les systèmes énonciatifs sur lesquels ces échanges imbriqués reposent. La partie qui suit est donc consacrée au dispositif énonciatif du dialogue dramatique.

CHAPITRE III

L'ÉNONCIATION

Des enchaînements analysés dans le chapitre antérieur, nous avons dit, en introduction, qu'ils étaient plus ou moins dramatiques, en fonction de leur capacité à produire un certain nombre d'effets. Cette opposition est graduelle, et non absolue. Tout enchaînement présent dans un dialogue de théâtre est par définition dramatique. À l'inverse, bon nombre des mécanismes d'enchaînement dont nous avons étudié l'effet se trouvent dans des dialogues non dramatiques ou dans la conversation courante. On peut donc affirmer que si l'enchaînement participe au renforcement de la théâtralité d'un texte, il ne la définit pas en soi.

Il en va tout autrement pour le dispositif énonciatif. L'opposition entre énonciation théâtrale et énonciation non théâtrale relève, elle, de l'absolu, à tel point que l'on pourrait définir le genre dramatique sur la seule base de son mode d'énonciation très singulier. La spécificité la plus saillante du dialogue dramatique est en effet sa duplicité énonciative, maintes fois soulignée par la critique¹⁰³. Deux situations d'énonciations participent simultanément à la définition du sens et des effets d'un dialogue :

¹⁰³ Sur ce point, on renverra aux analyses désormais célèbres de Kerbrat-Orecchioni (1984, pp. 46-62), et d'Ubersfeld (1977, éd. 1996, pp. 185-221).

- d'un côté, un auteur et une série de praticiens s'adressent à un public dans le cadre d'une représentation. Nous l'appellerons, avec Ubersfeld, la situation d'énonciation scénique ;

- de l'autre, des personnages s'adressent la parole entre eux, dans une situation d'énonciation fictionnelle, censée être différente du cadre de la représentation.

On l'aura remarqué, cette opposition recoupe largement l'opposition entre espace scénique et espace dramatique que nous avons introduite dans notre deuxième partie. Le cadre spatio-temporel est en effet l'un des éléments de la situation d'énonciation. Ce chapitre est consacré à un autre élément majeur de la situation d'énonciation, à savoir les participants, l'analyse portant sur la façon dont ceux-ci s'inscrivent dans le dialogue et l'orientent. À l'image du cadre spatio-temporel, dont on a vu les imbrications entre espace scénique et espace dramatique, les différentes couches énonciatives ne sont pas indépendantes. Si le dialogue dramatique donne l'impression de fonctionner en huis-clos, sans tenir compte du public qui le regarde, ce n'est que par l'action de l'illusion dramatique. Tout le dialogue s'organise en effet autour du spectateur, et c'est donc par lui que nous allons commencer.

I. LE PUBLIC DANS LE DISPOSITIF ÉNONCIATIF

1.1/ Un public en demande

Avant d'être le destinataire indirect de telle ou telle réplique, le public est le destinataire direct de l'ensemble du dialogue dramatique. Le dramaturge écrit en effet ses pièces en fonctions de l'image idéale qu'il se fait de son spectateur, et plus particulièrement, comme le souligne Anne Ubersfeld, d'une demande qu'il tente de combler :

On peut, sans trop s'avancer, émettre l'hypothèse que la parole de l'énonciateur E1 [l'auteur] n'est pas première, qu'elle est perpétuellement une *réponse* : la réponse à une demande implicite, celle de ses contemporains. Non qu'il soit facile de déterminer quelle est la question posée – la ou les questions. Plus que de question, il vaudrait mieux

parler de demande. À l'écrivain de théâtre, ses contemporains font toujours une demande implicite qu'il devra satisfaire¹⁰⁴.

Quelle est la demande que fait le public des *Farsas y églogas* à Lucas Fernández ? Une partie importante des travaux consacrés à Lucas Fernández tente de répondre à cette question¹⁰⁵. Malgré le flou qui entoure le cadre des représentations des pièces du dramaturge, il suffit d'apporter quelques nuances pour que la plupart des conclusions auxquelles ont abouti ces travaux restent pertinentes. Alfredo Hermenegildo, en particulier, propose l'idée stimulante d'un « espectador cautivo », qui chercherait dans le théâtre une célébration de l'ordre établi. Pour Hermenegildo, ce spectateur est avant tout un courtisan du palais des ducs d'Albe. Même si l'on s'appuie sur l'hypothèse d'un théâtre urbain, représenté dans les rues pendant les fêtes du Corpus, (hypothèse que nous privilégions), la demande du public ne s'avère pas radicalement différente. Financé par le chapitre de la cathédrale, aidé probablement par les donations des notables et des confréries de la ville, ces représentations visent l'auto-célébration de la Chrétienté et de la Cité simultanément. À l'image des mystères français, il est fort probable que les couches les plus populaires en soient exclues, si l'on se rapporte aux conclusions d'Élie Konigson :

Il n'y a jamais eu d'unanimité, de fusion de l'ensemble du corps urbain à l'occasion de ces spectacles : l'analyse socio-politique de Seyssel comme la rhétorique des organisateurs des fêtes civiques ne s'appliquent qu'à une partie de la société. Si la conscience de classe de la bourgeoisie s'exprime, comme nous allons essayer de le montrer, par des détours allégorico-religieux de la célébration religieuse ou civique, comment aurait-elle pu, en même temps, exprimer et laisser s'exprimer dans ces fêtes ceux dont l'exploitation constituait sa puissance¹⁰⁶ ?

La fête qui sert de cadre aux représentations théâtrales s'inscrit de surcroît dans un climat d'incertitudes politiques et métaphysiques. À une époque où le passé féodal rentre en conflit avec le monde nouveau de la Renaissance, où, en Castille, les convulsions du règne d'Enrique IV et de la guerre de succession qui éclata à sa mort ne

¹⁰⁴ Ubersfeld, 1996, p. 55.

¹⁰⁵ Voir ci-dessus, « La question de la portée idéologique des *Farsas y églogas* », pp. 40-46.

¹⁰⁶ Konigson, 1975, p. 57. La citation concerne le théâtre à mystères français, financé quasi-exclusivement par les confréries et des associations de particuliers. À Salamanque, il est plus probable que le spectacle s'inscrive dans un circuit économique plus proche de celui des fêtes du Corpus de Tolède, très bien documenté depuis les travaux de Torroja Menéndez et Rivas Palá (1977). À Tolède, le gros des dépenses était assuré par la « Obra y Fábrica », organisme consacré à la gestion des fonds pour la construction et l'embellissement de la cathédrale. Malgré cette différence notable, les conclusions de Konigson nous semblent globalement applicables au théâtre de Lucas Fernández.

sont pas bien loin¹⁰⁷, le théâtre apparaît comme une réponse à la demande d'ordre du public, que ce dernier soit composé d'aristocrates ou de la petite et grande bourgeoisie urbaine.

La réponse du dramaturge est plus difficile à déterminer. Le dialogue dramatique se caractérise en effet par l'effacement de la voix de l'auteur et par la délégation de la responsabilité des énoncés, qui sont pris en charge par les personnages. Cette voix auctoriale n'est donc pas à chercher dans le contenu des répliques, mais dans leur agencement, dans le rapport qu'elles entretiennent et la structure qu'elles font émerger. Dans cette perspective, la victoire systématique des représentants de l'ordre urbain et chrétien semble pointer vers une réponse s'inscrivant dans la même direction idéologique que la demande du public. Il n'empêche que, tout au long des *Farsas y églogas*, cet ordre célébré sera remis en question. De nombreux éléments de la culture carnavalesque serviront à donner aux pièces leur force expressive et leur ton parfois légèrement subversif. Nous y voyons une preuve supplémentaire du sens théâtral de Lucas Fernández, puisque, toujours d'après Anne Ubersfeld, le théâtre est le lieu où le discours d'autrui peut être développé :

Le théâtre est toujours porteur d'une parole et, partant, d'une pensée qui contient l'autre, qui « joue » avec l'autre. Parole dangereuse, toujours porteuse de sa propre contradiction ou, à tout le moins, de sa propre question ; jamais assise sur sa propre logique intérieure, mais toujours en projection sur l'autre, dont elle reçoit le message qu'elle renvoie à son tour¹⁰⁸.

Le procès que font Pravos et Pascual du métier de soldat dans la *Farsa de Pravos y el soldado* est un exemple éclatant de cette tribune qu'offre le théâtre à la parole d'autrui. Les deux bergers ne sont évidemment pas les porte-parole de la pensée de Lucas Fernández. Tout dans la structure de la pièce, le ridicule et la grossièreté des bergers, le portrait valorisant d'un Soldat désintéressé, nous empêche de l'affirmer. Pourtant, la pertinence de certains propos tenus à l'encontre du Soldat et l'incapacité de celui-ci à s'en défendre inversent pendant quelques répliques ce rapport de forces. Nul doute que le public de Lucas Fernández en fut fortement interpellé.

L'*Auto de la Pasión*, tout en s'inscrivant dans cette célébration collective, soulève une nouvelle fois quelques problèmes spécifiques. La demande est ici de nature

¹⁰⁷ D'autant plus que Cantalapiedra, ville de naissance de Lucas Fernández, embrassa la cause de Juana la Beltraneja et subit en conséquence deux sièges particulièrement terribles.

¹⁰⁸ Ubersfeld, 1996, p. 9-10.

plus théologale. Que faire, après la mort du Christ ? Voilà la question angoissée que se posent les personnages de la pièce et que devaient poser au dramaturge les participants de la fête du Corpus. La réponse est simple et explicite : honorer sa mémoire. Or cette simplicité soulève à son tour d'autres interrogations : comment honorer la mémoire du Christ ? Pour Yvonne Yarbrow-Bejarano¹⁰⁹, l'insistance sur les aspects les plus morbides de la Passion et le désir de vengeance qui traverse la pièce constituent un appel à peine voilé à la poursuite de la politique d'expulsion du peuple déicide et de persécution du crypto-judaïsme. Cependant, son article passe sous silence le fait que la pièce met justement en scène une conversion, celle de Dionisio, et souligne ainsi l'universalité du message chrétien. Honorer la mémoire du Christ passerait alors par la diffusion de sa Parole, et même par des aventures guerrières, s'il le fallait : le désir de vengeance nous semble en effet relever davantage de l'atmosphère messianique du règne des Rois Catholiques que de la persécution de *conversos* très influents dans le milieu universitaire où baignait Lucas Fernández. Honorer la mémoire du Christ revient donc à relancer la Croisade, ce qui explique le départ final vers le Saint Sépulcre, et les vers qui y sont récités :

RECITADORES

Adorámoste humildemente
con entrañas cordiales.
O, monumento excelente,
vida para los mortales.
O, salud de nuestros males,
paz viva de nuestra guerra,
donde nuestro bien s'encierra. (v. 769-775)

1.2/ Le trope communicationnel

La réponse (difficile à cerner) que donne l'auteur à la demande du public¹¹⁰ s'inscrit dans la situation d'énonciation scénique et ne concerne pas nécessairement l'action dramatique. Or l'imbrication énonciative au théâtre fait que le public est aussi

¹⁰⁹ Voir Yvonne Yarbrow-Bejarano, 1986, pp. 5-21.

¹¹⁰ Lope de Vega lui-même insiste sur cette nécessaire adaptation à la demande du public, dans ses célèbres et controversés vers de l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* :

Y escriuo por el arte que inuentaron
Los que el vulgar aplauso prete[n]diero[n],
Porqu[ue], como las paga el vulgo, es justo
Hablarle en necio para darle gusto. (v. 45-48)

un récepteur des répliques échangées par les personnages dans la situation d'énonciation fictionnelle. Le statut de cette réception reste problématique. Depuis les travaux de Goffman, la linguistique interactionnelle a coutume de distinguer, chez les récepteurs d'un énoncé, les participants ratifiés, qui font officiellement partie du groupe conversationnel, et les simples témoins, en principe exclus. Le spectateur de théâtre, du moins de théâtre classique, appartient en apparence à cette catégorie de récepteurs. Tout se passe comme s'il surprenait une conversation où les participants ne seraient pas conscients de cette présence cachée. Pourtant, c'est bien au public que les répliques sont adressées, puisque, sans lui, cette conversation n'aurait pas lieu d'être. Cette situation paradoxale a mené Kerbrat-Orecchioni à définir le théâtre comme une communication fondée intégralement sur le *trope communicationnel*, mécanisme qu'elle définit ainsi :

Il y a « trope communicationnel » chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie normale des destinataires ; c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des indices d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence statut de destinataire indirect¹¹¹.

Dans le dialogue dramatique, tous les indices d'allocution, comme les pronoms d'adresse, les apostrophes ou la disposition des acteurs¹¹², font des autres personnages sur scène les destinataires directs des propos prononcés¹¹³. Le contexte, et plus particulièrement la convention tacite qui régit la représentation théâtrale, fait néanmoins du spectateur le véritable allocutaire.

Dans certains passages, le trope se durcit, et l'inversion de la hiérarchie des destinataires se fait plus évidente. Il s'agit notamment des passages à fort contenu informationnel, à l'image de toutes les séquences employant la technique du décor verbal. L'ouverture de l'*Auto del Nacimiento* est un bon exemple de trope communicationnel dur, avec cette description « gratuite » que fait Pascual de la belle journée de décembre qui commence :

E.1 PASCUAL

El alborada ya reguil[.]a.
Ya cuydo sale el luzero.

¹¹¹ Kerbrat-Orecchioni, 1990, ed 1998, p. 92.

¹¹² Si les acteurs, en règle générale, se regardent entre eux, il est vrai aussi qu'ils tournent rarement le dos au public, indice proxémique du trope communicationnel.

¹¹³ À l'exception notable des adresses directes au public. Les *Farsas y églogas* n'en contiennent cependant aucune.

El carro ya va somero,
hora se haze de almorzar. (v. 12-15)

La « gratuité » est ici excusable par le caractère exceptionnel du monologue. En situation de dialogue, un tel procédé serait plus difficile à justifier. En effet, par la duplicité de son énonciation, le dialogue dramatique est tiraillé entre les exigences contradictoires de ses deux destinataires. Ainsi, la règle de quantité, qui veut qu'une contribution contienne autant d'information qu'il est requis, et qu'elle n'en contiennent pas davantage, est difficile à appliquer simultanément sur les deux circuits énonciatifs : le spectateur dispose d'un savoir bien plus faible sur le cadre fictionnel que les personnages qui y évoluent. Pour lui permettre d'accéder à ce contexte, sans briser l'illusion dramatique, Lucas Fernández applique déjà les recettes qui seront abondamment reprises par la suite. À l'inverse de la description de Pascual sur la voûte céleste, qui fait passer les informations au niveau du « posé » de l'énoncé, le dramaturge doit s'appuyer sur les présupposés¹¹⁴ pour renseigner le spectateur sans que pour autant le personnage locuteur apparaisse comme redondant face à ses interlocuteurs fictionnels. Le procédé est souvent employé sans vraiment durcir le trope, comme dans cette réplique de Beringuella: « O, BrasGil, ¿qué hazes ? di ». Par la seule et très naturelle apostrophe d'ouverture, la bergère renseigne enfin le public sur le nom du personnage qui vient de réciter l'*introito*, et lui apprend que les deux bergers ont déjà une histoire conversationnelle derrière eux. D'autres passages semblent, par contre, particulièrement adressés au public, à l'image de ce récit que fait Bras Gil de ses rencontres avec Beringuella dans le passé :

A.97 BRAS GIL

Mill vezes te é requerido
que seas mi adamada,
ño se te da por mi ñada,
lluego me echas en oluido;
ándome lloco perdido
tras ti por todo el llugar.
Ño me quieres abrigar,
ni de ti consuelo é auido. (v. 97-104)

La strophe de Bras est éminemment narrative. L'emploi du passé composé (« é requerido », « é auido ») et des circonstanciels « Mill vezes », et « lluego » réintroduit la succession temporelle dans un dialogue qui était jusqu'ici marqué par un

¹¹⁴ Voir ci-dessus, p. 298.

fort ancrage dans le présent de la scène. La narration semble constituer, de prime abord, une pause auto-reflexive où le berger fait un bilan de la rencontre. Cependant, le « mill vezes » qui ouvre nous contraint à y voir aussi une allusion aux requêtes passées, à toute une série de scènes semblables. Cette profondeur temporelle qui s'ouvre à partir du présent représenté prend une valeur argumentative. Elle démontre en effet une qualité du « bon » prétendant : l'obstination dans sa requête, qui préfigure une qualité essentielle de l'amant, la fidélité. Mais vers qui est orientée cette argumentation ? Qui tente-t-on de convaincre ? Beringuella connaît forcément les faits rapportés, la maxime de quantité est manifestement violée. Seul le public était ignorant, l'argumentaire lui est donc en priorité destiné : le public n'est plus simple témoin, il est pris à témoin implicitement. La stratégie de Bras est en effet empruntée à celle d'un procès. Il se pose en victime d'une terrible injustice, de la sécheresse de cœur de Beringuella, qui s'oppose à sa générosité débordante¹¹⁵. Or dans ces situation de tête-à-tête, et en l'absence d'un personnage médiateur ayant le pouvoir de trancher, c'est bien le public qui jugera. Emporter son adhésion, obtenir un verdict favorable, revient à marquer un point décisif dans la partie qui se joue. Bien sûr, l'évocation des sacrifices n'est pas seulement un trope communicationnel. Certes, Beringuella dispose de toutes ces informations, mais Bras Gil est en train de lui rappeler toutes ses attentions passées pour souligner que leur relation a atteint un point où il est en droit d'exiger un retour : tout le talent du dramaturge consiste à glisser des tropes communicationnels de façon naturelle, en les inscrivant dans la stratégie conversationnelle des personnages.

Il arrive parfois qu'au contraire le trope tende à s'affaiblir. On a alors l'impression (fausse, bien sûr) que le dialogue s'organise sans prendre en compte le savoir du spectateur, à qui le dramaturge cache volontairement des informations indispensables pour comprendre la situation. Le plaisir repose là sur la curiosité que réveille chez le spectateur ce déficit informationnel. Le phénomène est récurrent à un niveau micro-textuel. Le temps de quelques courtes répliques, le spectateur sera, par exemple, tenu dans l'ignorance de l'identité de cet inconnu qui vient d'arriver sur scène. Mais Lucas Fernández ne semble pas intéressé à développer le potentiel dramatique de ce mécanisme à une plus grande échelle. Une seule macro-séquence des *Farsas y églogas* repose fortement sur l'occultation d'informations au spectateur. Il s'agit du

¹¹⁵ La présence à la rime des participes passés du vers 1 et du vers 8 oblige à un rapprochement entre eux, produisant une condensation de la strophe qui devient « Mill vezes te é requerido... de ti consuelo [no] e avido » : l'abnégation de Bras s'oppose au dédain de Beringuella.

long *introito* de Pravos dans la *Farsa de Pravos y el soldado*. Si dans l'*introito* de Bras Gil, fort semblable par ailleurs, le mot « amor » est prononcé dès le premier vers, Pravos, lui, évitera soigneusement de l'employer tout au long des 100 vers qui composent sa plainte, le remplaçant par des périphrases comme « este mal » (v. 8), « tal dollencia » (v. 31), « mi dolor tan artero » (v. 68), ou « mi pena » (v. 72). En l'absence d'interlocuteurs, Pravos n'est pas lié par la maxime de quantité, et peut donc discourir librement en restant dans le vague. La liste des horribles symptômes physiologiques qui le touchent maintient l'incertitude quant à la nature du mal. Certes, le spectateur, en s'appuyant sur sa connaissance des thèmes habituellement représentés sur scène, peut deviner qu'il s'agit du mal d'amour. L'ambiguïté demeure cependant, et tout l'art du dramaturge consiste alors à la faire durer le plus longtemps possible, à broder la métaphore de la maladie jusqu'au point où elle ne sera plus tenable.

Une telle surenchère comporte des risques évidents. En effet, comment passer d'un mode d'expression quasi-allégorique à un mode d'expression explicite ? Comment faire prononcer enfin le mot « amor » au malheureux berger, sans faire immédiatement retomber la tension qu'avait engendrée l'ambiguïté, et entraîner par là un inévitable effet dysphorique¹¹⁶ ? Et surtout, comment rendre vraisemblable, comment justifier ce changement soudain de vocabulaire ? Pour résoudre ces problèmes dramaturgiques, Lucas Fernández fait appel à un deuxième procédé qui se répandra largement dans le théâtre ultérieur, à savoir l'introduction sur scène d'un personnage ignorant. On peut voir dans l'arrivée du Soldat au terme de l'*introito* de Pravos un dédoublement spéculaire du spectateur sur scène. Le Soldat dispose en effet d'une quantité de données sur Pravos sensiblement égale à celle du spectateur (c'est-à-dire pas grande chose). Il pose ainsi les questions que le public voudrait mais ne peut pas poser. Son rôle est celui de l'accoucheur, et sa méthode, celle de l'explicitation progressive du discours oblique du berger. Elle portera ses fruits : Pravos finit par « vider son sac » et prononcer enfin le mot « amar » (au bout de plus de 130 vers !). Cette déclaration, entourée de solennité, pose des problèmes similaires à ceux que soulevait la fin de l'*introito*. Comment poursuivre, en effet, alors que ce premier noyau de tension dramatique est désormais

¹¹⁶ Les dramaturges ont rapidement pris conscience des effets de dysphorie. En témoignent ces vers de l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* :

Pero la solución no la permita
Hasta que llegue a la postrera scena,
Porq[ue] sabiendo el vulgo el fin q[ue] tiene
Buelue el rostro a la puerta, y las espaldas
Al q[ue] esperó tres horas cara a cara; (v. 234-38)

retombé ? On appréciera la beauté de l'enchaînement du Soldat, qui fait glisser le dialogue sur un nouveau terrain par une réplique où l'on sent toute l'application du dramaturge à un moment délicat de l'action dramatique :

C.141 SOLDADO

¿De amores tan mal te sientes
en estas brauas montañas,
entre peñas y cabañas,
no conuersando con gente? (v. 141-144)

Le personnage ignorant devient ainsi un moyen d'adoucir le durcissement du trope communicationnel inhérent aux séquences à fort contenu informationnel. Lucas Fernández l'emploiera à d'autres reprises, et notamment dans l'*Auto de la Pasión*, où la plupart des tirades narratives des différents témoins de la Passion sont déclenchées par les questions d'un Dionisio ignorant, puisque venant d'arriver à Jérusalem. Dans une moindre mesure, les bergers païens de l'*Auto* et de l'*Égloga del Nacimiento*, peuvent être assimilés à des personnages ignorants. Certes, leurs questions ne portent pas sur l'univers fictionnel, mais, fonctionnellement, elles font figure de déclencheurs de discours informatifs.

1.3/ La valeur pragmatique

Jusqu'à présent nous n'avons analysé le fonctionnement du trope communicationnel qu'en rapport avec le contenu informationnel des répliques, autrement dit, sous le seul angle de la fonction référentielle du langage, de sa capacité à décrire la réalité et à rapporter des événements. La fonction référentielle, néanmoins, est largement secondaire dans le langage dramatique. Au théâtre, la parole ne décrit pas l'action, elle en est la source même. Le dialogue dramatique présente un large éventail d'actes de langages qui sont eux aussi touchés par la double situation d'énonciation. Prenons un exemple simple, le premier échange entre le Soldat et Pravos :

C.2 SOLDADO

A, zagal, digo, ouejero.
¿Qué hazes ay rellanado,
tendido en aquesse prado,
lanudo, xeta grosero?

C.3 PRAVOS

Ay, no sé. (v. 101-105)

Dans la situation d'énonciation fictionnelle, la réplique du Soldat est une question, tandis que celle de Pravos est une réponse. Or ces deux répliques ont aussi pour destinataire « indirect » le public. Les problèmes commencent quand on tente de définir la force illocutoire qu'ont ces répliques sur le public. La première ne saurait pas constituer une question (le public n'est pas interpellé), ni la deuxième une réponse (le public n'a pas posé de question). En fait, elles ont tout d'abord une valeur informative : elles informent le public de l'acte accompli dans la réplique¹¹⁷. L'auteur dit au public que le soldat est en train de poser une question à Pravos. En fonction de la situation dramatique, de nouvelles valeurs illocutoires et des effets perlocutoires¹¹⁸ peuvent venir se greffer sur cette valeur informative de base. Ainsi, le vague « Ay, no sé » qui fait office de réponse, ne saurait pas produire le même effet sur le Soldat, qui vient juste d'arriver, que sur le public, qui a déjà entendu la longue plainte du berger sur son terrible mal. Son soudain laconisme contraste avec l'étalage verbal immédiatement antérieur, décalage à fort potentiel comique : le spectateur ne peut que s'amuser de ce passage d'un stade d'euphorie lyrique à un stade proche de l'aphasie (mouvement qui n'est pas sans rappeler les cycles du maniaco-dépressif). Le Soldat, de son côté, sera plutôt irrité par le refus de Pravos de coopérer.

Les pièces comiques des *Farsas y églogas* se caractérisent par un décalage marqué entre la valeur pragmatique d'une réplique dans la situation d'énonciation fictionnelle et sa valeur dans la situation d'énonciation scénique, à tel point qu'il est tentant de parler de trope illocutoire. Certaines configurations favorisent ce décalage. On pense notamment aux situations où le spectateur est en surplomb par rapport à un interlocuteur fraîchement arrivé et qui ne dispose que d'informations partielles sur la situation dramatique. Le cas le plus évident est l'irruption de Juan Benito sur scène après le pseudo-épilogue de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*. Revenons encore une fois sur le savoureux premier échange entre le grand-père et la petite-fille :

A.76 JUAN BENITO

Pues dezí, ora veamos,
¿Cómo yo n'os dezia

¹¹⁷ Voir Kerbrat-Orecchioni, 1990, éd. 1998, p. 99.

¹¹⁸ La pragmatique distingue les actes illocutoires (actes effectués en disant quelque chose) et les actes perlocutoires (actes effectués par le fait de dire quelque chose), distinction que certains font coïncider avec l'opposition entre l'intention du locuteur et l'effet réel de l'énoncé. La distinction, à priori d'une parfaite clarté, s'avère souvent difficile à établir dans les exemples concrets, surtout dans des situations d'énonciation complexes comme le trope communicationnel. Nous parlerons donc ici de valeur pragmatique d'un énoncé, qui englobera la force illocutoire, les effets perlocutoires et même parfois les orientations argumentatives.

que algún día os tomaría
con el hurto entre las manos?
Pues aora nos encontramos,
¡por mi salud! neste punto. (v. 250-255)

La réplique de Juan Benito est une question à valeur d'accusation. Il s'agit d'une menace importante pour la bergère, terrifiée par son grand-père. Ce n'est pas le cas pour le public, qui est plutôt amusé par l'arrivée de ce vieil homme parlant avec difficulté et employant une solennité pédante et déplacée (« pues dezí, ora veamos ») et des euphémismes infantilissants (« el hurto »). L'idée comme quoi le spectateur s'identifierait aux personnages trouve ici sa limite : la différence radicale d'effets perlocutoires bloque ici l'empathie émotionnelle, l'écart se creuse entre une bergère terrifiée et un public diverté.

La réponse de Beringuella renforce l'effet comique, qui repose sur une syllepse (la réplique n'a pas le même sens pour les différents destinataires). Dans la situation d'énonciation fictionnelle, Beringuella conteste l'accusation de son grand-père, qui n'est pas en mesure de vérifier la véracité des propos. Mais, pour le spectateur, il s'agit d'un mensonge éclatant : il est vrai que les deux bergers se sont rencontrés, mais pas « ahora » (cela fait longtemps qu'ils discutent), et pas totalement par hasard (puisque Bras Gil a provoqué la rencontre). Fait aggravant, le mensonge est accompagné d'un serment (« por mi salud »). Au comique que produit cette façon de nier l'évidence, se rajoute, chez le spectateur, un sentiment de complicité par rapport à la bergère : il est dans le secret, il fait donc partie du cercle que forment Bras Gil et Beringuella et dont le grand-père est exclu.

Les situations où le spectateur est en surplomb par rapport aux personnages ne sont pas uniquement liées aux données concernant le cadre fictionnel¹¹⁹. Le spectateur est surtout doté d'une évidente supériorité culturelle sur les bergers des *farsas* : les répliques du dialogues ne sauraient donc être interprétées de la même façon par les deux types de destinataires. Le comique des *Farsas y églogas* repose fondamentalement sur cet écart interprétatif. À la limite, toute réplique prononcée par un berger est comique, puisqu'au-delà de son contenu sémantico-pragmatique dans la situation d'énonciation fictionnelle, elle trahit toujours le faible niveau culturel du personnage. Le *sayagués* et les déformations qu'il inflige au castillan sont là pour nous rappeler que le berger, avant

¹¹⁹ C'est plutôt l'inverse : d'habitude, le savoir des personnages sur le cadre fictionnel est de toute évidence supérieur à celui des spectateurs. Ce n'est que dans certaines situations exceptionnelles, comme l'arrivée d'un personnage à qui l'on veut cacher un événement, que ce rapport peut s'inverser.

toute autre chose, ne fait que répéter sans cesse au spectateur sa condition de berger. Là aussi, certaines configurations soulignent l'écart dans la réception. Plus précisément, l'emploi de certains actes de langage, comme la vantardise, ou d'actes expressifs tels que le compliment, le remerciement ou l'expression de la peur et de l'admiration, creusent un décalage pragmatique. Prenons à titre explicatif la série d'actes de langage expressifs que produisent Bras Gil et Beringuella pendant leur échange de cadeaux :

- | | | |
|------|-------------|--|
| R.45 | BRAS GIL | Pues verás, mira, carilla,
que se me auía olvidado,
qué te traxe del mercado
dijueues allá de villa. |
| R.46 | BERINGUELLA | ¿Es gujeta o es cintilla?
¿o filet'es o manija? |
| R.47 | BRAS GIL | Que ño, ño, sino sortija. |
| R.48 | BERINGUELLA | ¡Como es linda a marauilla!
Dios te dexe bien llograr;
y ¡qué cosa tan gentil
que me endonaste, Bras Gil! |
| R.49 | BRAS GIL | Ño se puede mejorar. |
| R.50 | BERINGUELLA | Cierto, cierto, sin dudar;
ñunca vi tales llabores. (v. 161-174) |

Le passage s'ouvre par l'annonce d'un cadeau, acheté quelques jours auparavant à la foire : de façon assez symbolique, les références à l'espace social du village apparaissent lorsque Bras Gil s'apprête à sceller leur union par un cadeau. Outre leur aspect symbolique, les références au lieu et à la date de l'achat ouvrent le temps de la tentation. Bras Gil laisse Beringuella dans l'expectative, ne lui révélant pas d'emblée la nature du cadeau et s'étendant dans des récits dilatoires. L'échange enchâssé qui suit, formé par R.46 et R.47, a lui aussi valeur dilatoire. On peut y voir une didascalie implicite : le berger montre sans montrer et peut-être joue-t-il à cacher pour que Beringuella s'approche d'elle-même. Le spectateur épouse ici le point de vue de la bergère, sa curiosité est attisée par ces jeux d'exhibition/occultation. Le divorce fulgurant des points de vue en R.48 n'en sera que plus accentué, l'effet comique de cette réplique reposant sur le décalage pragmatique.

On peut expliquer ce décalage par l'impossibilité d'harmoniser les conditions de réussite de l'acte de langage sur les deux niveaux de l'énonciation théâtrale. En effet, Beringuella produit en R.48 un acte à la nature expressive incontestable (la double exclamation est parfaitement univoque) qui se situe à mi-chemin entre le remerciement

et le compliment. Si l'on se rapporte aux travaux de Searle¹²⁰ sur les règles d'emploi des actes de langage, le remerciement doit remplir une série de conditions de réussite afin que sa visée illocutoire puisse aboutir. Ainsi, le contenu propositionnel doit renvoyer à un acte C accompli par le destinataire du remerciement (dans le cas présent, le cadeau). D'autres conditions d'emploi, que Searle appelle conditions préliminaires, stipulent que l'acte C est perçu par le locuteur comme profitable. En effectuant un acte de langage, on présuppose que ces conditions de réussite sont réunies. On affirme donc implicitement que l'acte qui a déclenché le remerciement a été profitable au locuteur. Or c'est là que va se creuser l'écart : la perception du profit ne saurait être la même entre les personnages sur scène et les spectateurs qui regardent. La « sortija » offerte par Bras, et qui déclenche l'admiration de la bergère ainsi qu'un enchaînement de jugements hyperboliques (« *Ño se puede mejorar* », « *ñunca vi tales llabores* »), ne peut que passer pour une bagatelle auprès d'un public habitué à d'autres raffinements. Pour le spectateur, les conditions de réussite ne sont pas réunies, ce qui le pousse à une interprétation non littérale de la réplique : derrière l'acte de langage que constitue le remerciement de Beringuella, il devine le clin d'œil complice de l'auteur. L'acte de langage fonctionne ainsi à un niveau littéral dans la situation d'énonciation fictionnelle, et à un niveau ironique dans la situation d'énonciation scénique.

Le remerciement n'a cependant qu'un potentiel comique limité en comparaison avec d'autres actes expressifs. Les séquences de vantardise sont largement plus exploitées par Lucas Fernández. La vantardise présente en effet l'avantage d'interpeller de façon plus directe le public, qui était exclu du remerciement. L'effet comique des deux actes repose cependant sur le même mécanisme, à savoir l'impossibilité d'accorder leurs conditions de réussite sur la double situation d'énonciation. Se vanter présuppose ainsi comme condition préliminaire que les faits rapportés sont dignes d'admiration, admiration dont on devine qu'elle ne sera pas partagée par le spectateur. Le concours de vantardises entre Bonifacio et Gil dans *l'Égloga del Nacimiento* est entièrement construit sur ce décalage :

D.30 BONIFACIO

Sé armar yo mill armandijas,
ñagaças, llazos, cegeras,
mill llagartos, llagartijas
tomo y otras sauandijas,
cuerbos, pássaras trigueras,

¹²⁰ Voir Searle, 1972, pp. 91-116.

D.31 GIL

conejos y llebrastillas,
y en la llosa
me caen mill passarillas
sin armarlas en costillas
y aún derraué vna raposa.
¿Mamarás tú a muerde y sorbe
vna ouaja o vna cabra,
sin qu'el mazcujar t'estorue?
Ea, ñayde ño se torue,
que no sabéys do va tabra.
Esso es ¡míafé! huerte cencia. (v. 111-126)

D.32 BONIFACIO

Les vantardises s'étalent encore sur plusieurs strophes, mais celles-ci sont sans doute les plus parlantes. Bonifacio se vante, en effet, d'être un braconnier (donc, au vu des lois très strictes sur la chasse, d'être dans l'illégalité). Il emploie une structure syntaxique fondée sur l'hyperbole (répétition de « mil ») et une énumération *in crescendo* censée mettre en valeur ses faits de gloire. Or ses trophées de chasse sont constitués par des animaux aussi appétissants que les lézards, les « bestioles » (« sauandijas »), ou les corbeaux. Le spectateur ne peut qu'afficher une moue de dégoût amusée face à cette pratique qui n'a pas grand-chose de ressemblant avec la chasse nobiliaire. Il y a, pour lui, échec de l'acte de langage, à l'inverse de Gil qui prend très au sérieux les exploits de son interlocuteur. Pour riposter, Gil tente alors de surenchérir. Sa question en D.31 a valeur de vantardise indirecte. Elle sous-entend, en effet, la capacité du locuteur à mener à bien le défi proposé, défi qui participe à l'animalisation des deux bergers : il ne s'agit pas moins que de téter directement le pis d'une brebis ou d'une chèvre sans se tacher (le « mazcujar » semble en effet renvoyer à « macular »).

L'évaluation positive qui clôt le passage (« Esso es ¡míafé! huerte cencia ») indique la réussite de la vantardise : Bonifacio est impressionné par les talents gastronomiques et acrobatiques de Gil. À cette réussite s'oppose son échec auprès du spectateur. Pour ce dernier, l'évaluation finale de Bonifacio fonctionne sur un mode ironique, soulignant l'écart qui s'est creusé entre les deux situations énonciatives.

L'effet comique de la vantardise ne passe pas nécessairement par une opposition entre sa réussite auprès des interlocuteurs fictionnels et son échec auprès du public. La *Farsa de una doncella un pastor y un caballero* offre de nombreux exemples de vantardises subissant un double échec auprès de l'ensemble des destinataires, sans que pour autant celles-ci perdent leur potentiel comique, bien au contraire. La vantardise est

en effet une des multiples stratégies mises en place par le Berger pour séduire la Demoiselle :

- | | | |
|------|----------|---|
| B.16 | PASTOR | Pues veys, veys, aunque me veys
vn poco braguivaxuelo,
ahotas que os espantéys,
si sabéys
cómo repico vn maçuelo.
Alahé, ahé, ahé,
zagal soy de buen zemán,
juro a san
que quiçá os agradaré. |
| B.17 | DONCELLA | ¡Ay, pastor, no digas tal! |
| B.18 | PASTOR | Y ¿por qué? ¿No soy buen moço?
Pues creed que so el sayal,
que aún ay al,
y agora me nace el boço:
y también mudo los dientes,
son tentayme este colmillo:
ya me engrillo.
Por esso echá acá las mientes. (v. 55-72) |

Le dialogue fonctionne ici à un double niveau. Du point de vue du Berger, son discours est un portrait dont l'intention illocutoire est l'auto-valorisation. La structure syntaxique épouse cette visée par l'emploi d'une énumération rythmée par les syntagmes introductifs à fonction d'emphase, comme « ahotas » (qui signifie « ciertamente »), « juro a san » ou « pues creed », qui tentent de donner au portrait la force de l'évidence. Or au vu des critères esthétiques que partagent la Demoiselle et le public, l'orientation argumentative qu'impose la structure emphatique est incompatible avec les contenus effectifs du discours. Le berger se décrit en effet comme étant « braguivaxuelo » (c'est-à-dire « bas de pattes », court sur pattes), et met en avant des caractéristiques physiques qui le rapprochent de l'animal (la pilosité et la dentition), ou plutôt de l'animal en devenir, puisque la barbe (« el boço ») pousse à peine, et qu'il n'a pas encore perdu toutes ses dents de lait. Il s'agit donc un être hybride, un être de l'entre-deux, qui n'est pas encore achevé : l'opposé en somme de l'idéal de beauté classique, qui se caractérise par une parfaite plénitude¹²¹. Le verbe « espantar » du troisième vers, que Covarrubias définit comme « causar horror, miedo o admiración »,

¹²¹ On ne peut que renvoyer aux célèbres thèses de Bakhtine : « Accouplement, grossesse, accouchement, croissance du corps, vieillesse, désagrégation et dépeçage du corps, etc., dans toute leur matérialité immédiate, demeurent les éléments fondamentaux du système des images grotesques. Elles s'opposent aux images classiques du corps humain tout prêt, achevé, en pleine maturité, épuré en quelque sorte de toutes les scories de la naissance et du développement » (Bakhtine, 1970, p. 34).

s'avère prophétique et polysémique : le Berger prétendait susciter l'admiration mais, au lieu de cela, il terrifiera son auditoire. Ainsi, le contenu sémantique de l'acte de langage conduit à un échec de sa visée illocutoire, échec auprès du public, évidemment, mais aussi, et il s'agit là d'une exception par rapport à toutes les autres séquences de vantardise, échec auprès de l'interlocuteur fictionnel, la Demoiselle. Face à la mise en scène (ratée) que fait le berger de son propre portrait, la Demoiselle apparaît comme le double sur scène du spectateur, dont elle épouse entièrement le jugement. Ce dédoublement spéculaire renforce le décalage profondément comique entre l'intention illocutoire du Berger et l'effet perlocutoire que son discours va produire.

Nous finirons sur une catégorie particulière de vantardise, à savoir l'exhibition que font les bergers de leur généalogie. L'énumération des ancêtres de Bras Gil est le passage le plus abouti du genre :

A.144 BRAS GIL

Nieto so yo de Pascual
y aun hijo de Gil Gilete,
sobrino de Juan Jarrete,
el que vive en Verrocal.

Papiharto y el Çancudo
son mis primos caronales,
y Juan de los Bodonales
y Antón Prauos Bollorudo,
Brasco Moro y el Papudo
también son de mi terruño,
y el crego de Viconuño,
que es un hombre bien sesudo.

Antón Sánchez Rabilero,
Juan Xabato el sabidor,
Assienso y Mingo el pastor,
Llazar Allonso el gaytero,
Juan Cuajar el viñadero,
Espulgazorras, Lloreinte,
y otros que contar no quiero. (v. 438-457)

La valeur pragmatique de cette liste généalogique fonctionne une nouvelle fois à deux niveaux. Dans la situation d'énonciation fictionnelle, elle a une valeur argumentative évidente : Bras Gil doit convaincre Juan Benito qu'il vient de « bonne » famille. La structure s'aligne sur cette orientation argumentative. Le berger ouvre ce passage par une hyperbate qui octroie au premier quatrain une certaine majesté. Il poursuit par une énumération dont le rythme s'accélère progressivement dans une tentative d'écraser son interlocuteur sous la masse d'informations. Ainsi, dans les

premières strophes, la présentation des personnes citées est régulièrement ponctuée de développements dilatoires (« el que vive en Verrocal », « también son de mi terruño », « que es un hombre bien sesudo »), tandis que, dans la dernière strophe, le « taux » de parent par vers croît jusqu'à arriver à trois dans l'avant-dernier vers (« Pravos, Pascual y Bicente »). Auprès du spectateur, cependant, l'artifice rhétorique n'aura que peu d'effet, voire l'effet l'inverse. C'est que, pour ce dernier, les conditions de réussite de l'acte ne sont pas réunies : pour pouvoir décliner sa généalogie, encore faut-il qu'elle soit digne d'admiration. Les aristocrates du public ne peuvent ainsi que se régaler de voir leur authentique manie de la généalogie singée par des personnages de paysans.

Cependant, le contexte n'explique pas à lui tout seul le potentiel comique du passage. La majesté du début, qui exprimait la vanité d'un paysan qui singe le noble, cède à un ridicule de plus en plus accentué à mesure que l'exercice se prolonge. Le dramaturge glisse en effet, au fil de l'énumération, une série de jeux de mots que seul le public décryptera et qui aboutit à une parodie de propos généalogiques où les bergers apparaissent malgré eux sous leur aspect le plus difforme et animal. Les deux premières strophes dressent une description de l'anatomie monstrueuse. Cela commence timidement par le surnom de l'oncle¹²² de Bras, « Jarrete », qui renvoie à « la parte alta y carnuda de la pantorrilla hacia la corba » (Aut.). Les sobriquets des deux cousins commencent à pointer les difformités. Papiharto semble formé sur « papo » (« la parte carnosa del animal entre la barba y el cuello », Aut.) et sur « harto », et renverrait ainsi à celui qui se remplit en excès le gosier, tandis que « Çancudo » dresse le portrait de quelqu'un aux jambes anormalement longues. Les deux surnoms introduisent, de surcroît, des traits animalisants, les « zancas » étant les jambes de l'oiseau, et les « zancudos » un famille d'oiseau. L'animalisation se poursuit dans le vers suivant lorsque les cousins germains, « carnales », deviennent, par déformation dialectale, des cousins « caronales », la « carona » étant le « pellejón de qualquier caballería quitado el pelo que lo cubre por encima del lomo » (Aut.). La déformation souligne aussi la paresse associée aux bergers, puisque « ser blando de carona » signifie, d'après Covarrubias, « ser flojo y para poco trabajo ». L'ajectif « Bollorudo » est construit sur l'association de « bollo » (« hinchazón que levanta en la cabeza el golpe que no saca sangre », Aut.) et de « rudo », et pourrait s'appliquer à quelqu'un exhibant une bosse

¹²² Il peut aussi s'agir du grand-oncle de Bras Gil, le syntagme « sobrino de Juan Jarrete » pouvant soit se rattacher au « Gil Gilete » immédiatement antérieur, soit constituer une deuxième attribut du « Nieto soy yo » d'ouverture.

ture sur le crâne. Le « Papudo » est un nouvel exemple de surnom conjuguant difformité physique et trait animalisant, le terme renvoyant « al que tiene crecido y grueso el papo » (Aut.), et donc, dans l'univers rustique, aux oiseaux de basse-cour.

À l'anatomie monstrueuse se rajoutent des « tares » de nature sociale et des clins d'œil érotiques. Le malheureux berger affiche avec fierté un ancêtre qui s'appelle « Moro » ainsi qu'un deuxième dont le Xabato fait inévitablement penser au Sabbat. Aussi, dans la liste de métiers de la troisième strophe, le « rabilero », particulièrement mis en valeur en fermeture du premier vers, semble-t-il évoquer un rabin, à moins qu'il ne renvoie à « rabo » avec toutes les connotations animales ou érotiques du terme. On retrouve un jeu de mot grivois dans « Viconuño », dans lequel on devine le mot « coño ». En plus, en faisant figurer dans la liste « los de su terruño », il peut inclure le « crego », ce qui revient à faire figurer dans sa généalogie, au sens large, un curé ! Sans en être conscient, Bras évoque ainsi au détour d'une phrase les mœurs « pas très catholiques » du clergé. Il prétendait, en fait, faire valoir la présence d'un ancêtre « savant », le curé représentant l'intellectuel du village, dans une société majoritairement analphabète. On remarquera que l'intellect est appréhendé sous sa forme la plus matérielle, puisque le Berger dira du curé qu'il est « bien sesudo ». Bras termine la liste des sobriquets ridicules avec « espulgazorras », qui mêle les connotations sociales négatives (qui associe l'action d'épucer aux classes les plus défavorisées), l'absurde (si épucer un chien est à la limite concevable, le faire sur une renarde ne l'est pas) et le répugnant (par la manipulation imaginaire d'un animal qui sent une forte odeur de sauvagine).

La chute ferme brillamment le passage en montrant une nouvelle fois le décalage comique entre l'intention et l'effet. Formulée sur le mode d'une réticence (Bras, s'il le voulait, pourrait en citer bien davantage), elle est censée clore l'énumération sur une note de modestie. Pour le spectateur, néanmoins, cette manifestation de modestie semble quelque peu tardive après la longue énumération vaniteuse. Elle permet, de surcroît, d'imaginer que la liste de parents difformes et socialement marqués est bien plus longue que celle qui a été donnée.

Les exemples analysés montrent la spécificité de l'énonciation théâtrale et l'exploitation comique qu'en fait Lucas Fernández. Dans les discours monologiques, les modes d'énonciations ludiques sont en effet caractérisés par l'impossibilité d'accepter comme recevable le sens littéral, ce qui entraîne la recherche d'un sens second. Le dialogue dramatique, par la duplicité de son énonciation, permet de maintenir le contenu

sémantico-pragmatique littéral d'une réplique, qui se double de clins d'œil au public. Ce contenu n'est pas seulement maintenu, il est souligné, exhibé même, pour que le décalage avec la perception du public soit accentué. La théâtralité d'un dialogue réside en partie, et nous allons à présent nous pencher sur cet aspect, dans la manifestation et la manipulation des conditions d'énonciation de la situation fictionnelle.

II. LE DISPOSITIF ÉNONCIATIF FICTIONNEL

2.1/ Un dialogue dramatique autoréflexif

Il est possible, on vient de le voir, de deviner, derrière les répliques des personnages, la voix du dramaturge. On sent intuitivement ses clins d'œil, une certaine distance ironique envers l'action qui se déroule sur scène, ou, au contraire, une adhésion parfaite : certaines tirades lyriques, et notamment, les *plancti*¹²³ qui composent l'*Auto de la Pasión*, laissent entrevoir la sensibilité de Lucas Fernández. Il ne s'agit cependant que d'intuitions, fondées sur des calculs interprétatifs, plus ou moins conscients, du contenu implicite des répliques. On ne saurait trouver, dans le dialogue dramatique, aucune marque explicite de la voix auctoriale, le dramaturge ayant délégué la responsabilité de chaque réplique au personnage qui les prend en charge. Cette distribution de la parole entre plusieurs personnages suppose qu'un énoncé ne peut être compris en dehors du dispositif énonciatif dans lequel elle s'inscrit. De façon bien plus marquée que pour les autres formes de discours, la réplique isolée est dépourvue de sens si l'on ne sait pas par qui elle est prononcée, pour qui, dans quel rapport de forces, de quel droit, etc. Anne Ubersfeld pousse plus loin la logique, et affirme que le dispositif énonciatif n'est pas seulement le cadre qui donne son sens au dialogue dramatique, mais qu'il en est un des thèmes fondamentaux :

Ce qu'exprime la représentation théâtrale, son message propre, ce n'est pas tant le discours des personnages que les conditions d'exercice de ce discours. De là le fait capital et qui passe si souvent inaperçu de toute analyse textuelle, alors que les spectateurs le perçoivent intuitivement mais clairement, que le théâtre dit moins une parole que comment on peut ou l'on ne peut pas parler. Toutes les couches textuelles

¹²³ Voir ci-dessous, p. 397.

(didascalies + éléments didascaliques dans le dialogue) qui définissent une situation de communication des personnages, déterminant les conditions d'énonciation de leur discours, ont pour fonction non pas seulement de *modifier le sens* des messages-dialogues, mais de *constituer des messages autonomes*, exprimant le rapport entre le discours, et les possibilités ou impossibilités des rapports humains¹²⁴.

Nous reproduisons *in extenso* la citation d'Ubersfeld, qui nous semble apporter un éclairage décisif sur le fonctionnement du dialogue dramatique dans les *Farsas y églogas*. En effet, derrière l'humour parfois grossier et soi-disant primitif de Lucas Fernández, c'est bien des « possibilités ou impossibilités des rapports humains » que nous parlent ses pièces. Nous pouvons même affirmer qu'en l'absence d'intrigues élaborées, elles ne parlent que de ça. La tension dramatique des pièces profanes du recueil est fondée sur la négociation constante des rapports entre personnages. Quelle est la distance convenable entre un berger et une bergère ? Quelles sont les façons correctes d'agir sur cette distance ? Dans quel cadre spatial est-il légitime que le couple évolue ? Cette réflexion sur les rapports inter-génériques s'élargit à l'ensemble des rapports humains à mesure que des personnages dotés de nouveaux traits spécifiques apparaissent. La *riña* entre Juan Benito et Bras Gil pose ainsi le problème des rapports inter-générationnels, tandis que l'inclusion de personnages comme la Demoiselle ou le Soldat fait apparaître la méfiance réciproque entre couches sociales éloignées. Enfin, et intimement lié à la question des rapports humains, les pièces exhibent les conditions de la parole, la façon dont « on peut ou l'on ne peut pas parler ». Les échecs et les réussites des stratégies conversationnelles des différents personnages montrent quelles conditions (de hiérarchie, de distance, de formulation, etc.) permettent à un énoncé d'être recevable, et quelles conditions l'en empêchent. Même les pièces semi-profanes, au-delà de leur contenu catéchistique, abordent le thème de la « communicabilité », en montrant les obstacles à la diffusion de la Bonne Nouvelle, et la façon de les surmonter. L'*Auto de la Pasión*, de façon certes plus tangente mais tout aussi pertinente, s'interroge de même sur les pouvoirs de la parole, car que reste-il aux fidèles après la mort du Messie si ce n'est l'évocation par le discours ?

La plupart des structures et des procédés d'écriture que l'on a analysés jusqu'ici se rattachent à ce thème de la « communicabilité » d'un message :

¹²⁴ Ubersfeld, 1977, éd. 1996, p. 189.

- la gestuelle, outre les informations qu'elle véhicule en elle-même, assure ou obstrue les conditions matérielles de production et de réception. Ainsi Juan, dans *l'Auto de la Pasión*, ne peut parler tant qu'il reste perché sur son rocher ;

- le cadre spatial joue aussi sur les conditions matérielles, tout en y rajoutant des déterminismes sociaux : tous les espaces ne conviennent pas, en effet, à tous les messages. La déclaration amoureuse, par exemple, doit s'extraire du cadre intime et sauvage de la forêt et être manifestée aux yeux de tous dans le village pour accéder enfin à une légitimité ;

- l'enchaînement du dialogue montre l'échec ou la réussite des stratégies mises en œuvre dans une intervention initiative. Ainsi, l'esquive non seulement permet d'en contester les présupposés et d'échapper à la stratégie de son interlocuteur, mais elle montre surtout qu'à ce moment de l'action, sa réplique n'était pas recevable ;

- enfin, la double situation d'énonciation permet d'introduire une distance comique avec l'action sur scène et de mettre en lumière le mauvais fonctionnement de certains actes de langage, comme, par exemple, les vantardises.

Lorsque ces procédés d'écriture ne soulignent pas les conditions d'énonciation permettant une communication non-entravée, les personnages prennent le relais dans leur discours pour apporter ces précisions. On ne compte pas, en effet, le nombre de répliques plus ou moins méta-communicationnelles, portant sur la bonne ou la mauvaise façon de s'exprimer, sur la place hiérarchique d'où l'on s'exprime et les droits qu'elle est censée octroyer, ou sur les effets de la parole d'autrui. Cela commence dès la sixième réplique dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* avec le « por mi salud que me espantas / en te ver **assí habrar** » de la bergère, qui verbalise le décalage entre l'intention illocutoire de l'aveu de Bras et son effet perlocutoire négatif. Échec donc du berger, qui s'est trop précipité : les conditions de réussite de son entreprise n'étaient pas encore réunies. Quelques strophes plus tard, on assiste à une nouvelle verbalisation des effets de la parole, mieux adaptés cette fois :

A.45 BRAS GIL

¡O cuánto me as alegrado
en **dezirme essa palabra** !
y con tan **chapada habra**
todo está regozijado ! (v. 149-153)

On peut citer aussi les sanctions aux comportements conversationnels déviants.
« Ño abres más nessa conseja / qu'es peccado de la Iglesia » (v. 126-227), s'exclame

Beringuella face aux blasphèmes de Bras. Quant à Juan Benito, il dénonce le pouvoir d'occultation dont est doté la parole, par un explicite « Ño's escuséys con palabra » (v. 281). L'importance de la parole comme thème est démontrée par la fréquence avec laquelle reviennent dans cette pièce certains mots, comme le verbe *hablar* (15 occurrences), le nom *palabra* (4 occurrences), ou le verbe *decir* (28 occurrences), fréquence que l'on ne peut expliquer que partiellement par l'emploi récurrent d'impératifs phatiques comme « ¡habra! » ou « ¡di! ».

Nous retrouvons les mêmes répliques méta-communicationnelles dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*. L'écart qui sépare la Demoiselle et le Berger se traduit ainsi par la dénonciation réciproque des comportements conversationnels de l'un et de l'autre. Ainsi, au « ¡Ay, pastor, no digas tal! » (v. 64) par lequel la Demoiselle réagit à la liste d'auto-louanges de son vaniteux interlocuteur, fait écho un peu plus tard le « ¿Cómo ño me respondéys / a cosa alguna que digo? » (v. 172-173) du Berger. La forme même de l'expression est source d'incompréhension et d'amusement réciproques. Les tirades lyriques de la Demoiselle suscitent ce commentaire moqueur du Berger : « ¡Qué retrónica passáys / tan incrimpolada y fuerte ! » (v. 370-371), alors que la manière fruste par laquelle ce dernier évoque l'amour amène la jeune femme à cette conclusion : « pues criança no tenéys / no podéys / bien mostrar vuestro dolor » (v. 291-293). Cette dernière réplique de la Demoiselle fait émerger une nouvelle condition de réussite : pour pouvoir parler d'amour, du moins à une jeune fille bien élevée, il faut en avoir les moyens, autrement dit, il faut connaître la culture de cour.

La tension dramatique de la *Farsa de Pravos y el soldado* repose, du moins dans son premier tiers, sur les obstacles à la verbalisation du sentiment amoureux. Les répliques méta-communicationnelles portent en conséquences sur cet obstacle au dialogue :

C.31 PRAVOS

Ño las podré rebossar,
ni habrar,
que s[e] opilaron nel pancho;
si no por el sospirar,
sin dudar,
ya rebentería d[e] ancho. (v. 225-230)

Le langage articulé étant devenu trop pénible de par la faiblesse physique qui accompagne l'état amoureux, il est remplacé par des soupirs (ou, dans une interprétation plus carnavalesque, des rots). Le dramaturge trouve ainsi une traduction non verbale, et

facilement transposable sur scène, du conflit suscité par une parole qu'on ne peut taire (au risque même de « rebentar » !), mais qu'on ne réussit pas à dire. Là aussi, pour pouvoir parler d'amour, la situation doit s'y prêter, certaines conditions doivent être réunies, or Pravos commence son tête-à-tête avec le Soldat en décrivant, avec une certaine auto-dérision, le caractère absurde de la situation d'énonciation :

C.11 PRAVOS

Ño tenía más que hazer
son poner
mis duelos en vuestra llengua,
hydeputa, ¡qué prazer!

Pourquoi irait-il en effet se confier à un étranger, un citadin de surcroît ? Après la question du comment parler, se pose ici celle du pour qui parler.

On fermera cet échantillon des nombreuses séquences où le dialogue offre un caractère auto-reflexif, en évoquant les transitions assez subtiles qui permettent de passer de l'*introito* au dialogue dans l'*Égloga* et l'*Auto del Nacimiento*. Dans la première pièce, en effet, Gil brise l'élan verbal de Bonifacio dans l'*introito* par cette remarque, soulignant que, pour parler, la condition préalable, c'est d'être à deux :

D.6 GIL

Di. ¿Por qué te vas loando,
muy gozoso,
y a ti mimismo alabando,
y contigo mismo habrando,
muy lloco y vanagrolloso? (v. 66-70)

La transition dans l'*Auto del Nacimiento* se joue autour d'un constat identique sur les limites de la parole solitaire, même si, cette fois, c'est le personnage chargé du monologue qui le verbalise :

E.1 PASCUAL

El prazer y el reholgar
que no es bien comunicado,
no es entero gasajado
ni se puede bien llotrar.
Portanto, quiero llamar
primero a mi compañero. (v. 46-51)

À l'image de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, le reste des pièces du recueil présente aussi un nombre assez élevé de termes relevant du champ sémantique

de la communication. Le tableau ci-dessous servira de récapitulatif de leurs occurrences dans chaque pièce :

	Hablar/habrar	Decir	Oír	Declarar
<i>Farsa de una doncella, un pastor y un caballero</i>	5	29	1	-
<i>Farsa de Pravos y el soldado</i>	8	46	2	5
<i>Égloga del Nacimiento</i>	6	36	2	1
<i>Auto del Nacimiento</i>	3	34	12 ¹²⁵	-
<i>Auto de la Pasión</i>	3	17	4	-

Les *Farsas y églogas* nous parlent donc de la parole et de ses conditions d'énonciation, et plus particulièrement, des conditions de réussite et d'échec des stratégies conversationnelles des personnages. Parmi ces conditions, le dispositif énonciatif s'avère décisif. Par dispositif énonciatif, nous entendons le *cadre participatif* qui fixe le statut des participants dans le dialogue (qui parle, et à qui il parle ?) ainsi que leur position dans le *système des places* (quelle est la place des participants dans l'axe vertical du pouvoir et dans l'axe horizontal de la distance ?). L'importance de ce dispositif dans les pièces du recueil n'est pas seulement liée à sa capacité à déterminer la réussite ou l'échec de l'acte de langage d'une réplique (un ordre ne peut ainsi être donné, en théorie, que par quelqu'un de bien placé sur l'axe hiérarchique). Elle tient aussi au fait que la configuration du dispositif est en permanence négociée par les personnages, négociation sur laquelle repose l'essentiel de la tension dramatique des *Farsas y églogas*. Le dispositif énonciatif n'est pas une donnée stable. Cette instabilité concerne évidemment le rôle des participants, qui vont alterner le statut de locuteur, de destinataire direct et de destinataire indirect, de façon souvent consensuelle, parfois

¹²⁵ Le nombre remarquable d'occurrences du verbe *oír* dans cette pièce peut être mis en relation avec la thématique de celle-ci : la pièce tourne en effet autour d'une information qu'il faut transmettre (la Bonne Nouvelle), une information, donc, qui doit être entendue.

conflictuelle. Elle concerne aussi, et là, cela devient plus intéressant, leur position dans le système des places. En effet, par-delà les déterminismes sociaux influant sur la place de chacun sur l'axe hiérarchique et même sur l'axe de la distance, Kerbrat-Orecchioni nous rappelle que la conversation (et, *a fortiori*, le dialogue dramatique) fait figure de jeu des chaises musicales où les sièges sont constamment redistribués :

Le système des places dépend donc en partie de ces facteurs contextuels (« l'autorité advient au langage du dehors », [...]) ; mais en partie seulement, car les cartes peuvent presque toujours être redistribuées : les places sont l'objet de négociation permanentes entre les interactants, et l'on observe fréquemment de la part du dominé institutionnel la mise en œuvre de stratégies de résistance, de contre-offensives et de contre-pouvoirs, qui peuvent bien entendu échouer, ou réussir¹²⁶.

Dans leur discours, les personnages vont donc profiter de la flexibilité du dispositif énonciatif pour le présenter sous l'angle qui leur est le plus favorable. Deux procédés s'avèrent particulièrement efficaces dans cette stratégie d'orientation discursive : l'action sur le système des pronoms et l'utilisation d'appellatifs dans les apostrophes. Les deux ont, en effet, en commun de participer à la définition de l'identité des participants et de leur relation mutuelle. Notre analyse s'intéressera donc tout particulièrement à ces deux « marqueurs de dispositif énonciatif ». Elle se fera en trois temps, consacrés successivement au monologue, au dialogue, et au trilogue, chacune de ces trois situations d'énonciation soulevant des problèmes spécifiques.

2.2/ Le monologue

L'analyse du dispositif énonciatif du monologue peut sembler, de prime abord, une entreprise paradoxale. Celui-ci se définit justement comme un « discours que le personnage se tient à lui-même » et « par l'absence d'échange verbal¹²⁷ ». Quelle place peut, en effet, accorder à *autrui* ce vaste étalage verbal du *moi* que devient le monologue ? La théorie dramaturgique classique en fait le moment privilégié où le *moi* se dévoile, ouvre ses pensées et ses sentiments, et nous permet de connaître le personnage de l'intérieur¹²⁸. Toujours d'après les préceptes classiques, le monologue

¹²⁶ Kerbrat-Orecchioni, 1992, p. 72.

¹²⁷ Pavis, 1996, p. 216.

¹²⁸ Aussi, l'Abbé d'Aubignac écrit-il : « j'avoue qu'il est quelquefois bien agréable, sur le théâtre, de voir un homme seul ouvrir le fond de son âme et l'entendre parler hardiment de toutes ses plus secrètes

signerait un arrêt dans l'action dramatique, une pause auto-reflexive qui permet au personnage monologuant de faire le point. On retrouve un écho de cette conception chez Patrice Pavis, qui identifie le monologue, entre autres, « par la longueur d'une tirade détachable du contexte conflictuel et dialogique¹²⁹ ». Premier point d'achoppement avec cette vision (il est vrai, très générale), les monologues des *Farsas y églogas* peuvent difficilement constituer des pauses dans l'action dramatique. En effet, à l'exception notable des monologues autocompatissants de la Demoiselle dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* (qui, eux, correspondent à la définition de Pavis), tous les monologues du recueil sont situés en ouverture. Ils ne sauraient donc être « détachés du contexte conflictuel », puisqu'une de leurs fonctions principales est justement d'informer le spectateur sur ce contexte conflictuel, par des procédés que nous avons déjà analysés¹³⁰. De plus, ce contenu informatif ne se traduit pas par une forme narrative, ce qui constituerait un frein à l'action, une sorte de pause au décollage. Pour s'assurer d'emblée l'attention du spectateur, un démarrage explosif s'avère indispensable, ce qui passe chez Lucas Fernández par la mise en scène d'un conflit. Or qui dit conflit, dit forcément mouvement dialectique : les monologues du recueil vont ainsi se caractériser par leur forme dialogique.

L'*introito* de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* illustre parfaitement la mise en scène d'un conflit au cours d'un monologue, et les spécificités énonciatives que cela comporte. La première strophe est en tout point remarquable :

A.1 BRAS GIL

Derreniego del amor,
doyle a rabia y doyle a huego,
dél blasfemo y dél reniego
con gran yra y gran furor,
pues que siempre su dolor
non me dexa reposar,
ni aun apenas resolgar
mostrando me disfauor. (v. 1-8)

La strophe est construite sur un système pronominal qui oppose violemment un « yo », le berger, à un « él », renvoyant à un amour résolument personnifié. Aucune place dans ce dispositif pour le « tú » : derrière ce manque explicite de destinataire aux propos du berger se dessine le vide laissé par l'être aimé. Dans un subtil jeu d'échos, le

pensées, expliquer tous ses sentiments et dire tout ce que la violence de sa passion lui suggère » (Abbé d'Aubignac, cité par Larthomas, 1980, p. 373).

¹²⁹ Pavis, 1996, p. 217

¹³⁰ Voir ci-dessus, pp. 210-215, et p. 298.

vide interlocutoire renvoie au vide affectif, projeté à son tour sur le vide spatial¹³¹, justifiant le déclenchement d'une intrigue venant combler ce néant initial. En attendant, il faut bien parler, briser ce silence aussi insupportable pour le spectateur que pour l'amoureux. La parole est en effet dotée, dans le monologue de Bras, de vertus thérapeutiques. Elle est, comme le décrit si bien Lartomas, « génératrice d'ordre et de maîtrise de soi¹³² ». La strophe épouse ainsi le mouvement émotionnel du berger, qui va d'une explosion de colère vers un apaisement progressif, dotant par là le monologue de caractéristiques dialogiques. Cela débute par un verbe performatif¹³³, « Derrenegar », employé pour ouvrir le discours et poser le personnage avec énergie. De plus, il ne s'agit pas d'un verbe performatif anodin, mais d'une malédiction, un péché de la langue qui sera renforcé deux vers plus tard par un blasphème (« dél blasfemo »), permettant un spectaculaire début *in medias res*. L'explosion de rage de Bras se traduit par un véritable martèlement verbal qui se fonde sur l'emploi simultané de diverses ressources expressives. Au premier rang de ces ressources, on remarquera la structure binaire très marquée des deuxième, troisième, et quatrième vers, affichant une symétrie parfaite que renforce l'axe central du « y ». L'expressivité de ce martèlement du mécontentement est potentialisée par le fracas d'une allitération qui place une occlusive dentale après le début et la césure de chaque vers :

Derreniego	del amor,
Doyle a rabia y	doyle a huego,
Dél blasfemo y	dél reniego

Cette présentation fait apparaître un écho chiasmatique entre « derreniego » et « dél reniego », qui annonce le retournement de situation imminent. En effet, au milieu de ce bégaiement qu'évoque l'allitération, la reprise du verbe performatif initial se fait sur le mode d'une assertion. L'insistance obsessionnelle sur l'action laisse deviner son échec. On est ainsi progressivement passé de l'acte à la perception de l'acte : le moi ne se pose plus en actant mais en thème du discours. Désormais, au terme du premier quatrain, Bras Gil n'agit plus, il parle de lui. Le deuxième quatrain confirme ce

¹³¹ Voir ci-dessus, p. 205.

¹³² Lartomas, 1980, p. 378.

¹³³ Le verbe performatif d'après, Austin, accomplit un acte par le seul fait d'être dit. Ainsi, lorsque Bras Gil déclare qu'il renie l'amour, l'amour est de ce fait renié. Dans la classification de Searle (que l'on a plus souvent employé dans notre travail), il s'agirait plutôt d'un acte déclaratif. Searle considère en effet tous les actes comme performatifs (ils agissent tous à leur façon sur le réel), et définit l'acte déclaratif plus spécifiquement comme la « mise en correspondance du contenu propositionnel avec la réalité » (Searle, 1982, p. 57).

mouvement implosif. La strophe offre, en effet, un fort contraste structurel entre les deux quatrains qui la constituent. Le premier repose sur une structure simple et binaire, par succession de propositions et de compléments coordonnés, tandis que le deuxième s'appuie sur une structure plus complexe, fondé sur l'enchaînement de subordonnées explicatives, entraînant un inévitable ralentissement rythmique. Par l'effet de la parole, la fureur cède à l'apaisement, évolution motivée davantage par l'entrée dans un état semi-dépressif que par « la maîtrise de soi » évoquée par Larthomas.

La fin de la strophe coïncide ainsi avec un micro-dénouement. Dans le premier quatrain le conflit est posé entre le « yo » qui apparaît systématiquement en position de sujet, et le « él », l'amour tyrannique, qui assure la fonction d'objet. Pourtant, dès le deuxième vers, la relation fusionnelle est suggérée entre eux par l'entrelacement des marques de la première et de la troisième personnes dans la double enclise de « **doyle** a rabia y **doyle** a fuego ». Mais Bras était vaincu d'avance. La rage initiale l'a certes élevé pendant un instant éphémère au-dessus de ce maître qui l'écrase. Mais le deuxième quatrain signe le retour à la domination du Dieu Amour (il s'agit bien d'un Dieu, puisque Bras blasphème à son sujet), amour qui bascule en position de sujet grammatical des verbes « dexta » et « mostrando ». Le berger, ravalé à la catégorie d'objet, fait alors figure de jouet entre les mains d'un amour cruel et arbitraire. Le rythme accentuel épouse le mouvement de la strophe. Les sept premiers vers affichaient en effet un rythme iambique régulier, (**De-rre-nie-go-del-a-mor**), rythme à deux temps qui rendait un son quasi-martial et participait ainsi à souligner la combativité de Bras. Mais la rupture soudaine dans le dernier vers (**Mos-tran-do-me-dis-fa-vor**) brise ce bel élan contestataire et achève le processus d'écrasement de la volonté du berger.

Derrière ce conflit avec un amour personnifié se dessine le combat interne qui déchire le Berger et qui assure au monologue son caractère dialogique. Plusieurs couches du *moi* du berger se succèdent et s'affrontent dans un même discours dont elles font éclater l'unité. Au *moi* agissant s'oppose le *moi* autoréflexif, spectateur de soi-même. Au *moi* révolté s'oppose le *moi* soumis. Cette polyphonie se dresse en réponse à la question que pose tout monologue, à savoir comment parler lorsqu'on est seul ? Quand on est seul, on se parle à soi-même, c'est-à-dire à ses différents *moi*.

Le suite de l'*introito* fait apparaître à plusieurs reprises cette superposition de couches énonciatives. La deuxième strophe a une valeur principalement informative : il faut bien donner les clés d'accès au contexte à un public qui est resté sur sa faim au terme de cette strophe d'ouverture. En effet, Lucas Fernández, dans une stratégie

déceptive, ne lui a fourni qu'une demi-explication sur le débordement colérique de Bras Gil, attribué à un vague « *disfavor del amor* » qui n'avance guère le spectateur. Le nom de Beringuella est donc enfin prononcé dans une strophe qui sert à faire le point sur la journée du berger.

La troisième strophe marque le retour d'un système pronominal opposant le berger à l'amour :

A.1 BRAS GIL

Ando y ando y ñunca paro,
como res que va perdida,
a mi mal ño allo guarida;
y en mi bien ño allo reparo;
de rato en rato m'enuaro,
voy como tras perra el perro
o baca tras su bezerro.
¡Ay amor! ¡cómo sos caro! (v. 17-24)

À nouveau, le dernier vers se détache de l'ensemble de la strophe, non pas sur une rupture rythmique cette fois, mais sur une rupture du dispositif énonciatif. Les sept premiers vers sont largement ancrés dans le domaine du « *yo* », un *moi* autoréflexif qui se regarde errer et observe son corps le trahir. Pourtant, même dans ce gros plan sur le corps et les mouvements du berger, un effet stylistique introduit une dose de dialogisme. Le parallélisme structurel entre « *a mi mal ño allo guarida* » et « *y en mi bien ño allo reparo* » trace les frontières de deux espaces opposés du *moi*, sorte d'Eros et Thanatos à l'origine d'un mouvement de balancement dans l'âme du berger. Le verbe « *allar* » et les référents spatiaux « *guarida* » et « *reparo* » confirment le caractère topographique de cette division interne.

Après cet étalage du *moi*, le dernier vers marque le retour du Dieu Amour, à qui l'on attribue cette fois la deuxième personne, par un « *vos* » déférent qui confirme son statut de maître incontesté. L'apostrophe, figure dont Larthomas souligne le caractère à la fois paradoxal et omniprésent dans les monologues, entérine le glissement vers une forme d'adresse directe et explicite. Le mouvement dialectique implicite qui dès l'ouverture structurait le discours du berger trouve ainsi un écho dans le système d'adresse. À cette rupture dans l'adresse s'ajoute une rupture dans le niveau de langue, laissant une nouvelle fois apparaître la superposition des couches énonciatives dans le discours du berger. En effet, le reste de la strophe, par les deux comparaisons animalisantes de la pulsion érotique, fait émerger un univers rustique et grivois. L'exclamation finale emprunte, en revanche, sa forme et son contenu à la tradition

cancioneril. Cette invraisemblable polyphonie énonciative est d'un comique irrésistible pour le spectateur urbain, que cela amuse de retrouver les codes courtois dans la bouche d'un personnage ridicule.

La quatrième strophe de l'*introito* continue de s'appuyer sur des structures dialogiques. On peut ainsi y percevoir deux voix qui s'entrelacent dans une série d'hypothèses de guérison immédiatement écartées, puisqu'aucun lieu ne saurait permettre de soigner le mal dont souffre le berger :

A.1	BRAS GIL	<i>Si me embosco en la espessura,</i> <i>no puedo alla sosegar;</i> <i>pues, si me vuelvo al llugar,</i> <i>lluego me añubra ventura;</i> <i>pues en prados y en verdura</i> <i>toman me cient mill teritos. (v. 25-32)</i>
-----	----------	--

Derrière les trois propositions de déplacement spatial en italiques, on croirait retrouver le Bras révolté du début, qui tente de se défaire de l'emprise d'Amour en fuyant au plus loin. À moins qu'il ne s'agisse des conseils avisés d'un interlocuteur imaginaire ? Dans tous les cas, la révolte est vaine, et les symptômes de l'amour réapparaissent obstinément pour le rappeler amèrement au berger.

Les deux premiers vers de la strophe suivante portent au plus haut degré de concision ce jeu énonciatif entre un *moi* qui tente toujours de trouver une issue heureuse à sa situation et un *moi* qui s'avoue déjà vaincu :

A.1	BRAS GIL	<i>El comer, ño hay quien lo coma;</i> <i>el dormir, ño se me apegá; (v. 33-34)</i>
-----	----------	--

Dans les deux phrases, l'antéposition de l'objet direct, qui leur octroie une tonalité indéniablement orale, permet de séparer deux moments dans l'énonciation. Un premier moment, constitué par les deux infinitifs substantivés, évoque des activités traditionnellement associées au personnage-type du berger, à savoir manger et dormir. On sent ressurgir le *moi* passé, un *moi* qui ne connaissait pas les affres de la passion et pouvait donc s'adonner aux bonheurs matériels. L'intonation est ascendante, on est en début de phrase. Mais la virgule vient infléchir cette échappée intonative. Le deuxième moment de l'énonciation est doté d'une intonation descendante qui marque le retour à l'état dépressif. Etant donné l'absence de ponctuation dans l'édition de 1514, on serait

presque tenté de remplacer la virgule par un point d'interrogation soulignant parfaitement le dialogue interne du berger :

*¿El comer? ño hay quien lo coma;

*¿El dormir? Ño se me apegas;

Le dédoublement du *moi* est d'autant plus spectaculaire qu'il touche au penchant excessif du berger pour la nourriture et à sa paresse, deux traits essentiels du personnage tel qu'il apparaît codifié dans les autres pièces. Le processus de dynamitage de l'unité du personnage culmine dans les deux vers suivant : « como modorra borrega estoy lleno de carcoma » (v. 35-36). La rime *coma* / *carcoma* introduit un jeu de mot savant. Le berger non seulement ne réussit plus à se nourrir, il est lui-même dévoré de l'intérieur. Il est devenu une coquille vide, que seuls animent les caprices d'Amour.

L'arrivée de Beringuella vient introduire une nouvelle donne dans ce conflit interne du berger. Elle est précédée d'une strophe faisant figure de transition, au cours de laquelle le dialogue du berger avec lui-même est porté à son paroxysme :

A.1 BRAS GIL

Mas no sé quién viene allí,
¡O, si fuesse Beringuella!
¿Sí es ella, o ño es ella?
¡Ella, ella es! ¡dichoso fuý!
¡O, cuánto me huelgo en vella!
Diuísalla y conocella,
¡ñunca tal gasajo vi! (v. 41-48)

La strophe sert de transition entre un monologue qui gardait, malgré le conflit interne que l'on a analysé, une forte tonalité lyrique, et le dialogue au sens propre, qui va s'ouvrir immédiatement après. Cela se traduit d'abord par une accentuation des caractéristiques dialogiques, avec une série de questions et de réponses, indirectes sur les premier et deuxième vers, puis résolument explicites dans le troisième et quatrième vers. La syntaxe devient plus lâche, les interjections sont accompagnées de répétitions et presque de lourdeurs (« sí es ella o ño es ella ») qui témoignent d'une volonté de prendre un ton plus « parlé ». La forme dialogique permet aussi une sorte d'échange quasi stichomytique avec soi-même, les propositions et les phrases ne s'étendant parfois que sur un demi-vers. On assiste ainsi, en fin d'*introito*, à une accélération rythmique qui sied bien à l'énorme attente qui accompagne l'entrée en scène de Beringuella.

Parallèlement à cet effet d'accélération, la régularité des rimes ABBA/ACCA est interrompue ici au profit d'un système ABBA/ABBA qui permet de mettre en valeur la rime BB en /ella/. L'annonce de l'arrivée de Beringuella (prénom finissant justement en /ella/) est donc marquée en répétant sept fois les syllabes qui forment le pronom de la troisième personne. Par opposition, la rime AA, qui met en relation « mí », « fuý » et « vi », relève de la sphère de la première personne. S'appuyant sur un système pronominal binaire moi/elle, les rimes embrassées traduisent ainsi le désir d'étreinte que nourrit l'amoureux envers l'être aimé.

D'un style assez différent, le monologue d'ouverture de la Demoiselle dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* est paradoxalement le plus court du recueil. Pourtant, on ne peut accuser la jeune femme d'être d'un naturel peu loquace. Au cours de la pièce, elle tombera maintes fois dans les pièges tendus par le Berger, qui, pour écarter l'éventualité d'une clôture du dialogue, incite la Demoiselle à parler d'elle et de son amour, révélant son intarissable égocentrisme conversationnel. D'où vient alors la brièveté du monologue qui lui est octroyé? On peut l'attribuer à la prudence de Lucas Fernández dans le maniement d'un personnage relevant d'une classe sociale élevée. Il est difficile d'évaluer la distance que prend le dramaturge (ou le spectateur de l'époque) avec le discours de ce personnage noble. Yvonne Yarbro-Bejarano défend l'idée que Fernández épouse sans nuances le point de vue de la Demoiselle¹³⁴ tandis que Beysterveldt penche pour une critique ironique envers les manières affectées de la cour¹³⁵. Dans tous les cas, si ironie il y a dans la pièce, ce qui nous semble plus que probable, elle est légère et discrète, et repose essentiellement sur le regard amusé du Berger : parce que ce dernier est identifié comme *bobo*, Fernández peut se permettre de placer dans sa bouche quelques propos critiques. Or dans ces conditions, comment aborder le monologue d'ouverture de la Demoiselle? Une adaptation des autres *introitos* sur un mode sérieux aurait introduit une rupture avec le reste de la farce, difficile à envisager dans la scène d'exposition censée apporter au public les clés du contexte et donc du ton de la pièce. Un *introito* comique aurait ridiculisé le personnage au-delà de ce que le public pouvait juger convenable. La solution adoptée est donc un monologue introductif minimal, qui débute là où celui de Bras Gil finissait, par un passage au dialogisme marqué, où le personnage scrute l'horizon à la recherche de l'être aimé :

¹³⁴ Voir Yarbro-Bejarano, 1979, pp. 89-93

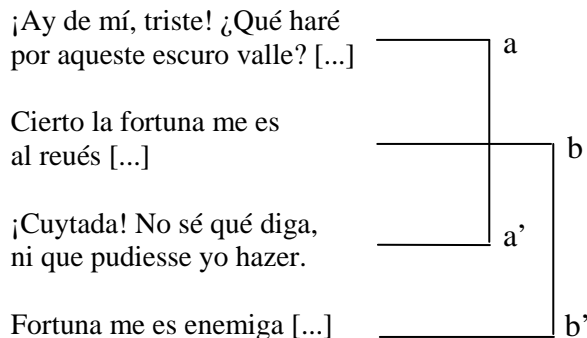
¹³⁵ Voir Beysterveldt, 1979.

B.1 DONCELLA

¡Ay de mí, triste! ¿Qué haré
por aqueste escuro valle?
¡Ay de mí! ¿y a donde iré?
¿Dó buscaré
al mi señor que le halle?
Miro y miro y no le veo.
Cierto la fortuna me es
al reués,
según tarda mi desseo.

¡Cuytada! No sé qué diga,
ni que pudiesse yo hazer.
Fortuna me es enemiga
y desabriga.
Ya mi gloria es padezer. (v. 1-14)

On retrouve ici la même variété d'intonations de la dernière strophe de l'*introito* de Bras. Questions et exclamations scandent la réplique, traduisant un véritable dialogue interne. Le monologue adopte à tel point les caractéristiques du dialogue qu'il devient passible d'un découpage en deux échanges croisés :



Les deux échanges traduisent deux mouvements inverses de la pensée qui apportent au monologue son dynamisme. L'échange A, par le déictique « aqueste », est ancré dans la situation concrète où se trouve la Demoiselle. Il est constitué, en [a], par une série de trois questions auto-adressées, auxquelles le personnage se répond en [a'] (le « que pudiesse yo hazer » renvoie directement au « ¿Qué haré? » en fin de premier vers). La cohérence de l'échange est assurée, de surcroît, par le parallélisme entre les deux apostrophes d'ouverture, le « ¡cuytada! » marquant le retour aux thèmes développés après « ¡Ay de mí, triste ! ». On remarquera que Bras ouvrait son monologue par une série d'actions qui traduisait sa fébrilité, puis, épuisé, arrivait au

constat du caractère vain de la lutte. La Demoiselle, dans l'échange A, suit un chemin parallèle mais non identique. L'action est d'abord envisagée de façon spéculative, et par ce seul travail de spéculation, elle arrive au même constat sur l'inutilité d'agir et même de parler : son « no sé que diga » ferait presque figure d'excuse à la brièveté du monologue. Au caractère dynamique et agité du Berger, s'oppose ainsi le statisme d'une Demoiselle pour qui l'action ne peut être qu'imaginée. Cette différence a des retombées sur les temps verbaux employés : les deux personnages s'appuient massivement sur un présent d'énonciation, mais le futur est exclusivement réservé à la Demoiselle (Bras semble en effet incapable d'une projection dans l'avenir, et donc, de spéculation), tandis que le passé est le monopole du berger (la Demoiselle, privée de nom, l'est aussi de toute référence à son histoire personnelle).

Cet échange de questions et de réponses sur l'action concrète est ponctué de considérations plus abstraites sur la destinée, qui animent le monologue d'un double mouvement de balancement du particulier au général et du général au particulier. À l'image de Bras, la Demoiselle est en dialogue avec elle-même et en conflit avec une instance supérieure, qui ne sera pas Amour cette fois, mais Fortune, à qui la jeune femme attribue l'adjectif très explicite d'« enemiga ». À l'image de ce qui se passe pour Bras, la relation conflictuelle se double d'une relation fusionnelle soulignée par l'enlacement des marques de la première et de la troisième personne dans la double synalèphe « me es », fusion qui ne saurait nous étonner, Amour et Fortune n'étant, après tout, que des projections du *moi*. À l'image de Bras, enfin, l'instance supérieure est un maître sévère et la révolte est condamnée à l'échec : le monologue de la Demoiselle se ferme sur une note dépourvue d'espoir.

Tout au long de la *farsa*, la Demoiselle reviendra à des monologues autocompatissants autour du thème de l'égarement. L'une des figures principales de cette *farsa* est en effet la spirale. On dira avec Vinaver que « la pièce se compose de bouclages larges, moyennant lesquels il y a un retour à un point antérieur dans le dialogue qui n'est cependant pas le même point¹³⁶ ». La structure même de la pièce est fondée sur la spirale : il s'agit de la seule pièce où le dénouement marque un retour à un point antérieur à l'ouverture des échanges. Demoiselle et Chevalier se retrouvent, réintègrent leur monde, et laissent le Berger dans son espace. Le *statu quo* semble strictement préservé. Cependant, comme le remarque Vinaver, le retour à un point

¹³⁶ Vinaver, 1993, p. 62.

antérieur n'équivaut pas à un retour à un point identique. Les vingt répliques qui séparent le monologue d'ouverture des monologues postérieurs ont fait évoluer la situation dramatique. La situation d'énonciation est d'ailleurs radicalement différente, car même si la Demoiselle refuse d'adresser la parole à un Berger trop entreprenant, celui-ci reste sur scène et ponctue de ses remarques les monologues de la jeune femme. Le contenu sémantique de ces monologues peut se rapprocher ainsi de sa première plainte solitaire, mais le regard porté sur eux ne saurait rester identique :

- | | | |
|------|----------|---|
| B.21 | DONCELLA | Quien espera desespera.
El que busca anda perdido.
No ay muerte más verdadera
y más entera
que viuir el aborrido. |
| B.22 | PASTOR | ¡Riedro vaya Satanás!
¡Iesú! d[e] aquí me sanctiguo
y me bendigo.
¡Pardiós! Mucho os congoxáys. |
| B.23 | DONCELLA | ¡O, muy noble reyna Dido!
Ya creo tu mala suerte,
pues, con dolor muy crescido
y muy subido,
diste a ti mesma la muerte. |
| B.24 | PASTOR | Harto boba se hu ella
en ella se assí matar;
debéys dexar
essa grimosa querella. |
| B.25 | DONCELLA | ¡O, gran dama Coronel,
corona de toda España!
que con fuego muy crüel,
por ser fiel,
quemó a dos fuegos tu maña.
Tu diste fin a tu vida,
ansí haré yo a la mía,
pues mi alegría
del todo va ya perdida. (v. 82-108) |

La réplique B.21 de la Demoiselle brise le dialogue. La jeune femme, ne sachant comment mettre fin aux avances du Berger, décide de l'ignorer, c'est-à-dire de lui enlever son statut d'interlocuteur. Les signes d'adresse, la deuxième personne et les appellatifs disparaissent. La première personne disparaît aussi : pour se projeter hors d'une situation qui lui échappe, la Demoiselle fait appel à une série de lieux communs atemporels et impersonnels. Afin d'exprimer sa subjectivité, elle emprunte des maximes

et des proverbes qui appartiennent à l'univers de cour où elle évolue. Ainsi, et de façon fort paradoxale, l'intime se dit par le discours d'*autrui*. S'agit-il d'une dénonciation subtile du poids écrasant qu'exercent les référents culturels sur la Demoiselle, dont ils dictent la conduite et les sentiments ? Ses répliques en B.23 et B.25 semblent en tout cas poursuivre dans cette direction.

Ces deux répliques B.23 et B.25 enchaînent sur le seul mode de l'autocontinuité, ignorant ostensiblement les commentaires du Berger. L'autocontinuité dans le discours de la Demoiselle se dresse ainsi en rempart, en tour d'ivoire au pied de laquelle viennent s'échouer les vagues successives d'attaques verbales du Berger. Protégée par son mur de mots, la Demoiselle plonge dans le « scénario mythique ». Elle ouvre une parenthèse dans l'enchaînement dramatique et entame un récit étranger à l'action dans lequel elle investit son *moi*. Par la médiation du mythe de Didon, elle convoque sa propre subjectivité : une fois encore l'intime ne peut se dire que par le *discours* d'autrui, ou plutôt, dans le cas présent, par l'*histoire* d'autrui. L'adresse directe à la reine Didon vient renforcer l'aspect émotionnel du récit. Elle permet aussi de remplacer cet interlocuteur encombrant qu'est le Berger par un interlocuteur imaginaire bien plus fréquentable. Son monologue retrouve ainsi les caractéristiques dialogiques dès l'apostrophe d'ouverture. Le dispositif traduit la recherche désespérée de la Demoiselle de modèles d'action parmi ses référents culturels. L'allocutaire imaginaire est en effet perçu comme le détenteur de la solution¹³⁷ aux interrogations qui tourmentent la jeune fille dès le premier vers de la *farsa*. Le suicide de Didon apparaît ainsi implicitement comme la réponse à la question « ¿que haré? » qui ouvrirait la pièce et qui la traversera jusqu'au dénouement.

La réponse se fait sur un registre plus explicite en B.25. On est toujours dans un scénario mythique, mais, cette fois, il s'agit d'une scène plus nationale, à savoir l'histoire de la « Gran dama Coronel¹³⁸ ». Ce rapprochement dans le temps et dans l'espace parachève l'identification absolue de la Demoiselle avec les interlocuteurs imaginaires qu'elle invoque pour lui servir de modèle. Les vers « tu diste fin a tu vida / así haré yo a la mía » établissent un parallèle direct entre les deux femmes, et pointent la mort comme unique issue.

¹³⁷ « Quel que soit l'allocutaire imaginaire auquel se confronte l'énonciateur du monologue, il adresse son énoncé, nécessairement, à cette instance-là, qui devrait –telle est sa mission– le rassurer, le conforter, l'absoudre, lui donner la solution » (Uberfeld, 1996, p. 22).

¹³⁸ Il s'agit d'une référence à María Coronel qui, harcelée par le roi Pedro I el Cruel, décida de défigurer son visage.

Et pourtant, point de suicide après ces vers solennels. Sont-il d'ailleurs si solennels ? Ils le semblent en effet si l'on prend le discours de la Demoiselle comme une unité décontextualisée. Mais, au théâtre, il ne saurait y avoir de parole décontextualisée. Le monologue solennel présuppose une série de conditions d'énonciation. Il est là pour dire au spectateur la solitude du personnage, or la Demoiselle n'est pas seule sur scène. Est-ce un hasard ? Larthomas remarque la rareté de monologues dans les pièces comiques classiques. Lorsque monologue il y a, tel celui d'Argante dans les *Fourberies de Scapin*, le monologuant est rarement seul, un observateur narquois se cache toujours quelque part, neutralisant le pathétisme de cet appel à l'aide qu'est la parole solitaire¹³⁹. Le dispositif n'est pas exactement le même dans le passage qui nous occupe (la Demoiselle est parfaitement consciente de la présence du Berger), mais les effets sont similaires. Le regard extérieur de cet observateur court-circuite les effets lyriques prévus par la Demoiselle.

Cela commence en B.22. La réplique se présente comme un exorcisme qui témoigne de la religiosité teintée de paganisme de la classe paysanne : le flou religieux est d'autant plus évident que le Berger se trompe sur la formule *vade retro Satanas*, remplacé par le comique « riedro vaya Satanás¹⁴⁰ ». Le monologue de la Demoiselle jouait avec l'idée de la mort, avec l'intention manifeste de mettre en scène sous un angle tragique son angoisse. Le comique vient une nouvelle fois du décalage entre intention et effet. L'évocation de la mort est perçue comme un mauvais augure par le Berger et écartée par les gestes rituels adaptés. L'effet tragique visé est remplacé par la mise en évidence du caractère morbide (et même diabolique) des idées suicidaires de la jeune fille. La réplique en B.24 affiche le même fonctionnement. Le Berger continue de ponctuer le discours de la Demoiselle de commentaires très « terre à terre », provoquant chez le spectateur une prise de distance comique envers le lyrisme décalé de la jeune femme. S'inscrivant dans la logique bien connue du rabaissement carnavalesque, la quête de sublime de cette dernière est évaluée d'après les critères de l'univers paysan, et prévisiblement jugée comme absurde et même comme stupide (« harto boba hu ella »). Comment replonger après cela dans la logique interne du discours de la Demoiselle ? Comment reprendre le fil interrompu ? On voit bien que les conditions ne sont pas réunies. Par effet de contamination, le ridicule finit par toucher tous les ingrédients du

¹³⁹ Voir Larthomas, 1980, pp. 377-378.

¹⁴⁰ « Riedro vaya Satanás » est, certes, une traduction en *sayagués* de la formule latine, mais rend un son comique par le rapprochement de *riedro* et *retro*.

contexte, le Berger bien sûr, personnage grossier et incapable de s'élever hors des considérations matérielles, mais aussi la Demoiselle, prise au piège de ses réflexes de cour dont elle ne réussit pas à percevoir le manque d'adéquation avec la situation.

En contraste avec le court monologue introductif de la Demoiselle, l'*introito* de Pravos dans la *Farsa de Pravos y el soldado* est le plus long du recueil. Sans doute aussi celui où la théorie amoureuse de Lucas Fernández est le mieux exposée. L'*introito* débute en développant l'expérience de dépersonnalisation que suppose la folie amoureuse :

C.1 PRAVOS

¡Ay de mí, triste, cuytado,
llazerado y aborrigo¹⁴¹.
Perdido é ya el sentido,
del todo punto agenado,
¡O, desdichado zagal,
mayoral
de tan terrible rebaño!
¡Cómo me acosa este mal,
tan mortal,
a mí mesmo haziendo extraño!

Ya ño soy quien ser solía,
del todo voy debrocado. (v. 1- 12)

Le point de départ du monologue de Pravos est ce constat de tout amoureux : « je est un autre ». D'emblée, par le pronom personnel « mí », le *moi* ne se pose pas en sujet agissant mais en objet d'analyse. La série d'adjectifs qui le qualifient se dressent en propriétés de ce *moi-objet*, et non en attributs du sujet¹⁴². Le berger commence ainsi par se regarder, mais ne se reconnaît pas. En effet, le couplet qui suit associe intimement folie et sentiment d'altérité : être fou, c'est être « agenado » (ou *enajenado* en castillan moderne), autrement dit, possédé par autrui. Cette mise à distance d'un *moi* perçu comme étranger se poursuit dans l'apostrophe que Pravos s'adresse dans les vers 5 à 7 et qui emploie la troisième personne pour s'autodésigner. Il y a dans l'apostrophe dissociation entre le *moi* énonciateur et le *moi* social, Pravos ne s'identifiant plus à son rôle de « mayoral » dans la communauté des bergers. Le divorce est consommé par ce gérondif d'autant mieux mis en valeur qu'il ferme la strophe : « a mí mesmo haziendo extraño ». Comme dans l'*introito* de Bras, le monologue se justifie donc par un conflit

¹⁴¹ L'édition de Canellada ne comporte pas le point d'exclamation final attendu.

¹⁴² Lucas Fernández aurait en effet pu préférer une structure plus courante, mais moins percutante, comme « ¡Ay cuán triste, cuytado, llazerado y aborrigo estoy ! »

intérieur, un dédoublement du *moi* que traduit parfaitement l'opposition entre « soy » et « ser solía ».

Ce sentiment initial d'altérité suscite chez l'amoureux un désir de comprendre ce qui lui arrive. C'est le sens de la déclaration d'intentions qui divise le monologue en deux : « Quiérome aquí rellanar / por perllotrar bien mi pena ». En fait, le long *introito* sera animé par un mouvement allant de l'observation de l'état présent à l'évocation du bonheur passé et vice-versa. Le travail d'introspection analytique ne peut être dès le départ que partiel. De l'état amoureux, Pravos montre ne percevoir que les symptômes extérieurs, sans en saisir les mécanismes internes. La deuxième strophe du monologue consiste ainsi en un long relevé des effets physiologiques de l'amour : pouls accéléré, maux de ventre, difficulté à respirer, tremblements, perte de poids, multiplication des soupirs, incapacité à se tenir droit, etc. Il finit par affirmer « qu'el cuerpo se m[e] az pedazos ». Le démembrement du corps fait écho à l'éclatement du *moi*, mais aussi à la division analytique de la maladie en symptômes. Or cette fois, l'addition de toutes les parties ne réussit pas à reconstituer le tout. L'essence de l'amour reste insaisissable, le berger ne disposant pas de la distance nécessaire¹⁴³.

Pourtant, ceux qui devraient disposer de cette distance ne s'avèrent pas, eux non plus, en mesure de soigner le mal dont souffre le berger:

C.1 PRAVOS

Ya no ay vesibro que saba
decrallarme este rencor,
ñi de dó mana este ardor,
que assí me cuelga la baula.
Menos, la bendizidera,
enxalmadera,
qu'es vna sabionda vieja,
ni aun tampoco la partera. (v. 41-44)

Rebouteux, guérisseuse ou sage-femme, aucun de ces spécialistes en médecine parallèle ne peut apporter son aide. On remarquera que Pravos leur demande dans un premier temps de « decrallarme este rencor », autrement dit, de déclarer la nature de ce mal, de l'identifier, se situant encore dans une phase d'observation. Peine perdue :

¹⁴³ Roland Barthes analyse ainsi cette inaccessibilité dans *Fragments d'un discours amoureux* : « Qu'est-ce que je pense de l'amour? – En somme, je n'en pense rien. Je voudrais bien savoir ce que c'est, mais, étant dedans, je le vois en existence, non en essence. Ce dont je veux connaître (l'amour) est la matière même dont j'use pour parler (le discours amoureux. La réflexion m'est certes permise, mais, comme cette réflexion est aussitôt prise dans ce ressassement des images, elle ne tourne jamais en réflexivité : exclu de la logique (qui suppose des langages extérieurs les uns aux autres), je ne peux prétendre bien penser. » (Barthes, 1977, p. 71)

l'amoureux est un éternel incompris. Il est conscient de sa folie, mais celle-ci reste invisible, ou plutôt dérisoire aux yeux des autres, renforçant son isolement et sa désocialisation. Le monologue progresse ici par des dialogues rapportés, (imaginaires ou réels, on ne le saura pas), par des dialogues ratés même, qui confirment l'incommunicabilité du sentiment amoureux, et donc l'inutilité de l'adresse à autrui.

Cependant, il est impossible pour le berger de ne pas parler, de taire ce débordement émotionnel. Face à l'incompréhension des interlocuteurs humains, Pravos se tourne vers le cadre naturel, dans cette apostrophe lyrique :

C.1 PRAVOS	¡O, montes, valles y cerros! ¡O, prados, ríos y fuentes! Perdidas tengo las mientes. (v. 51-53)
----------------	---

L'adresse à la nature est un lieu commun de la littérature amoureuse, un cliché romantique avant la lettre. Que recherche l'amoureux dans cette nature que l'effet d'accumulation présente comme grandiose ? Si l'adresse à une instance supérieure traduit toujours, comme l'affirme Ubersfeld, une recherche de réconfort, ou d'absolution, comment ces espaces muets pourraient-ils répondre à une telle demande ? L'adresse se confond ici avec une attitude contemplative qui projette le berger pendant un court instant hors d'un présent douloureux. L'impression de grandiose participe à un changement d'échelle qui relativise la portée de son mal. Le caractère imperturbable des cycles naturels, l'impression de solidité qui s'en dégage, apparaissent aussi comme des repères alors que tout le reste devient instable. La contemplation de la nature ouvre ainsi la porte à la conscience de sa propre temporalité et de tout ce qui sépare ce présent insupportable d'un passé idéalisé :

C.1 PRAVOS	Ni sé de cabras ni perros. Ouejas y corderitos, y cabritos, deyuso van debrocados. Mis cantilenas y apitos ¹⁴⁴ y mis gritos, del todo son ya olvidados. Ya ño quiero churumbella, los albogues ni el rabé. (v. 54-62)
----------------	--

¹⁴⁴ « Apitos : silbido o grito rústico » (d'après le glossaire de Canellada).

L'impossibilité de définir l'essence de son mal conduit Pravos à le concevoir désormais comme l'absence de tout ce qui faisait auparavant son bonheur. Se dessine ainsi en creux un *moi* révolu, entièrement consacré à ses occupations rustiques, à sa musique (la « churumbella », les « albogues » et le « rabé » sont des instruments populaires) et à ses chants. Il est séparé du *moi* énonciateur par la distance temporelle qu'introduit l'adverbe « ya », mais aussi par une distance spatiale, le troupeau qui le relie à son passé étant resté en bas, dans la vallée (« deyuso ») : se regarder implique en effet de prendre une certaine hauteur. Dès lors, le mouvement de la pièce ne peut consister qu'à franchir en sens inverse cette distance, retourner au passé, et redescendre en bas, au village.

Cela passe par la médiation d'un personnage faisant le lien, capable de faire se rejoindre les deux *moi* en conflit. Les deux dernières strophes de l'*introito*, avec la répétition obsessionnelle de la question « ¿quién me vió? », se dressent ainsi en appel implicite à cet éventuel personnage médiateur :

C.1 PRAVOS

¡Quien me vió buscar plazerres,
 quien me vió aborrrir pesares,
 quien me vió entonar cantares,
 y a baylar cansar mugeres!
 ¿Quién me vió y me vee agora
 que no llora?
 ¿Quién me vió en las romerías,
 cantar, saltar y baylar,
 sin cansar
 regozijar cofradías? (v. 91-100)

Tout en poursuivant l'évocation en creux d'un passé placé sous le signe de l'innocence, conçue comme l'ignorance de la chose amoureuse, la strophe prépare le basculement dans le dialogue. Exclu d'un monologue entièrement autocentré depuis l'échec rapporté du dialogue avec les différents guérisseurs du village, l'*autre* fait ici un retour en force : il est sujet de tous les verbes conjugués. Il n'est encore que troisième personne, personne absente, délocutée. Mais la forme interrogative et le vide suscité par l'absence de réponses produisent comme un appel d'air dans lequel cet *autre* viendra se loger. Les questions de Pravos préfigurent son futur interlocuteur : elles constituent, d'une certaine façon¹⁴⁵, des appels à témoin. Le Berger ne souhaite plus de conseils, ni de soins, il ne désire qu'une confirmation. Convaincu de l'impossibilité de trouver une

¹⁴⁵ Il est vrai que « ¿quién me vió? » est une question rhétorique désémantisée servant à exprimer la peine face à un présent perçu comme douloureux. Son sens littéral reste néanmoins un appel implicite à l'autre.

issue heureuse (« lo que quiero / jamás lo espero hallar », v. 66-67), il ne veut désormais que montrer¹⁴⁶ sa transformation à quelqu'un capable de l'apprécier, quelqu'un donc qui appartienne à son passé : paradoxe du sujet amoureux qui veut être compris et plaint tout en voulant persister dans son état. Ce personnage issu du passé de Pravos arrivera, mais bien plus tard, avec l'introduction de Pascual au vers 280. L'habileté de Lucas Fernández dans la transition de l'*introito* au dialogue est de déjouer les attentes de Pravos (et du spectateur) en introduisant non pas un ami ou une connaissance, mais un parfait inconnu, le Soldat, qui ne se laissera pas enfermer dans le rôle de témoin compatissant. Avec l'aide de Pascual, le Soldat construira un véritable pont discursif pour que le malheureux Pravos rejoigne son passé et son aimée. C'est ce pont qui donne à cette pièce sa singularité structurale : elle est en effet la seule pièce profane qui ne débute pas par un tête-à-tête entre l'amoureux et l'aimée, cette dernière n'apparaissant qu'au dénouement, une fois le pont franchi.

Les trois monologues introductifs analysés jusqu'ici débutaient par l'évocation d'une absence, d'un manque, se plaçant sous le signe du vide. L'*introito* de l'*Égloga del Nacimiento* est le seul de tout le recueil à s'ouvrir sur l'évocation d'une plénitude parfaite et même d'un trop-plein, puisque le berger chargé de le réciter risque d'éclater sous la pression de la joie :

D.1 BONIFACIO

Ya me rebienta el gasajo
por somo del pestorejo.
Gran grolia siento en el cuajo; (v. 1-3)

Dès le troisième mot de l'*introito* (« rebienta »), la chute est annoncée. Le monologue est en effet animé d'un mouvement de dilatation du *moi* : à travers une énumération de vantardises hyperboliques, l'ego de Bonifacio va progressivement gonfler. Or qui dit dilatation, dit tension sur les parois et donc risque d'éclatement. Le plaisir du spectateur repose ainsi sur cette envie enfantine de voir se poursuivre le mouvement de dilatation tout en espérant secrètement une explosion spectaculaire. Le basculement se fait avec l'arrivée de Gil, qui par ses commentaires vient crever la bulle de vanité de Bonifacio.

Partant d'un tel mouvement, le système pronominal du monologue ne saurait faire une grande place à *autrui*. Les deux premières strophes apparaissent ainsi comme

¹⁴⁶ Le Pravos amoureux est manifestement extraverti, et répète jusqu'à onze fois le syntagme *verme* dans les vingt derniers vers de son *introito*.

le domaine exclusif de la première personne. Elles consistent en un gros plan sur le corps débordant de vitalité du jeune berger¹⁴⁷. L'introduction, dès la troisième strophe, de références à autrui répond alors à une logique de faire-valoir. D'ailleurs, il s'agit plus de références aux *autres*, au pluriel, qu'à *autrui*. En effet, pour évoquer ces derniers, Bonifacio emploie des formes syntaxiques et des termes qui gommant l'individualité, comme la troisième personne du pluriel (« las zagalas que me otean / en ligreja » v. 26-27, « mill zagales curruchados he topado » v. 48), la voix passive (« siempre soy más remirado » v. 32), ou des noms évoquant (ou connotant) un rassemblement de personnes (« bodas », « cofradías », « ligreja », « romerías », « hato », « ferias », « mercados » etc.). Leur seule fonction dans le discours du berger consiste à le mettre en valeur. Les autres ne sont au mieux que des témoins (telles les filles croisées à l'église qui permettent à Bonifacio de pavoiser), au pire des rivaux qu'il faut écraser (tels les garçons croisés dans les foires et que Bonifacio défie systématiquement). Le système pronominal vient ainsi compléter et renforcer le mouvement de dilatation de l'ego qui anime l'*introito*.

Avec l'*introito* de l'*Auto del Nacimiento*, on abandonne cet étalage du trop (Bonifacio est toujours dans le trop, il a trop mangé, il est trop heureux, trop narcissique, trop chamailleur) pour revenir à l'évocation d'un manque que l'action de la pièce viendra combler. Le monologue de Pascual progresse ainsi en trois temps qui correspondent aux trois étapes de l'évolution du *moi*. Le premier temps est celui de la contemplation, par le biais d'une description du cadre naturel que nous avons déjà commentée¹⁴⁸. Au niveau énonciatif, la contemplation se traduit par un effacement relatif du *moi* énonciateur. Ce dernier se contente de ponctuer la description de quelques exclamations qui réintroduisent une légère dose de subjectivité : « ¡Rabia ! » (v. 3) « ¡Juro a mí que haze gran frío ! » (v. 4), « mialfé » (v. 10). Ce n'est qu'à la fin de la deuxième strophe que l'énonciateur s'engage véritablement en tant que sujet de son discours, c'est-à-dire en tant que thème et en tant que sujet grammatical :

E.1 PASCUAL

Quiérome aquí rellanar
con gozo muy prazentero,
como zagal costumero.

En este mundo mezquino,
aquel que se tiene en poco

¹⁴⁷ Voir ci-dessus, p. 213.

¹⁴⁸ Voir ci-dessus, p. 214.

es semejado por lloco,
 por astroso y por hazino,
 según dize mi padrino.
 Digo que de aquí en adelante
 quiero andar más perpujante,
 comer, beber; de contino:
 tasajo, soma, y buen vino. (v. 16- 27)

Le « Quiérome » d'ouverture pose d'emblée le *moi* comme le sujet d'une volonté. La répétition du verbe *querer* huit vers plus tard confirme que le désir est au cœur de ce deuxième temps du monologue. La contemplation de la vallée plongée dans le froid et la nuit a conduit Pascual au constat de l'hostilité de ce « mundo mezquino » et à l'identification d'une série de privations évoquées par la référence à « aquel que se tiene en poco ». À cette persistance dans la pénurie, Pascual oppose son propre désir de s'élever, d'être comblé. Cela passe d'abord par le temps du rêve, le berger se projetant dans un futur (« de aquí en adelante ») fait d'abondance générale et de plénitude.

Cependant, après ce détour par un hors-scène fantasmé, la cinquième strophe ouvre le troisième temps du monologue, en replongeant le *moi* énonciateur dans la situation effective d'énonciation :

D.1 PASCUAL

He aquí yesca y pedrenal,
quiero hazer chapada llumbre.
 Mudar **quiero** la costumbre,
 descruziar **quiero** el mal,
 que cuando come el zagal,
 los duelos suyos y agenos
 dizcas que con pan son buenos
 para desllotrar del mal,
 aunque le falte sal.

El prazer y el reholgar
 que no es bien comunicado,
 no es entero gasajado
 ni se puede bien llotrar.
 Portanto, **quiero** llamar
 primero a mi compañero
 que allí está, tras el otero,
 y allí suele él apiscar
 su ganado, sin dudar

¡Ha, Lloreynnte! ¡dormilón! (v. 37-55)

Le verbe *querer* est employé quatre fois par Pascual, soulignant que la volonté est bien le moteur principal du mouvement qui anime le monologue. Or cette volonté

n'est plus une projection dans le futur, mais l'origine d'une série de décisions et d'actions : au *moi* rêveur succède le *moi* agissant. Trois actions sont concrètement effectuées sur scène. Pascual commence par allumer symboliquement un feu dans l'obscurité du petit jour, il prépare son petit-déjeuner, puis se déplace pour aller chercher de la compagnie. L'action, dans le sens d'enchaînement, d'agissements, progresse donc selon une logique linéaire. Ce n'est pas le cas du discours, qui effectue une série de variations entre deux couches énonciatives. Il y a d'abord, dans les quatre premiers vers du passage, un discours subjectif et immédiat, entièrement occupé par la première personne et par des déictiques qui l'ancrent dans l'ici-maintenant. Ce discours est doté d'un rôle d'origine et d'accompagnement de l'action : Pascual dit ce qu'il va faire et fait ce qu'il dit. Or ce mode énonciatif est ensuite abandonné au profit des citations du discours collectif que sont les proverbes et les aphorismes. La transition est subtile, puisque le « cuando come el zagal » du cinquième vers semble au début une simple mise à distance ludique de l'action qu'il se prépare à effectuer. La suite cependant lève l'ambiguïté. Le « dizcas » (on dit) qui dilue l'origine auctoriale de l'énoncé dans la masse générale, le ton mi-sentencieux, mi-amusé et le rythme binaire caractéristique confirment qu'il s'agit bien d'un proverbe. Correas répertorie d'ailleurs une maxime similaire : « los duelos con pan son menos ». Le rapport entre discours subjectif et citation du discours collectif donne à cette cinquième strophe sa structure dialogique : une sorte de dialogue est entamé entre le moi agissant de la première moitié et la collectivité qui parle par sa bouche dans la deuxième moitié.

La structure est inversée dans la sixième strophe. Celle-ci commence ainsi par un proverbe (ou du moins, elle en adopte la forme impersonnelle caractéristique) : discours des autres que l'on rapporte, mais aussi discours sur les autres, puisque le proverbe parle de la nécessité de partager et de dire ses plaisirs, de les socialiser en somme. C'est donc par les emprunts au discours collectif qu'*autrui* s'introduit subrepticement dans le monologue de Pascual. Or ce discours collectif a une valeur implicitement injonctive. Dans une sorte de manifestation du sur-moi, c'est-à-dire des valeurs collectives intériorisées, le proverbe semble sommer le berger d'aller chercher un compagnon pour partager la nourriture. Pascual exécute cette tâche dans une deuxième moitié de strophe qui marque le retour au discours subjectif (« quiero ») et immédiat (« allí »). Le rapport entre discours collectif et discours subjectif adopte ici une structure d'autant plus dialogale qu'elle correspond à l'échange canonique ordre / obtempération. Les *introitos* des pièces profanes fonctionnaient en s'appuyant sur

l'éclatement du *moi* et le conflit intérieur que cela produisait. Sans aller jusqu'à un tel éclatement, la fin de l'*introito* de Pascual repose de façon similaire sur les rapports entre le *moi* et la parole d'*autrui* que l'on a intériorisée.

Le conflit intérieur est aussi le principal élément structurant du remarquable *introito* de San Pedro dans l'*Auto de la Pasión*. Cette pièce, traditionnellement jugée comme la plus réussie de Lucas Fernández, est parfois citée comme argument pour défendre l'idée d'un dramaturge plongé dans des interrogations essentiellement médiévales qui aurait tourné le dos aux nouvelles inquiétudes humanistes¹⁴⁹. La pièce s'inspire indéniablement des nombreuses mises en scène de la Passion du Christ qui jalonnent l'histoire du théâtre occidental médiéval, et notamment, du *planctus*, que Young, dans son ouvrage fondateur *The Drama of the Medieval Church*, définit comme une plainte ou composition extraliturgique qui exprime l'émotion d'une personne présente pendant la crucifixion¹⁵⁰ et à qui l'on attribue l'origine des représentations de la Passion, le plus célèbre étant le *Stabat Mater* de Fra Jacopone de Todi.

Il est donc incontestable que l'*introito* de l'*Auto de la Pasión* puise ses sources dans les différents *plancti* médiévaux de San Pedro, *planctus* aux caractéristiques spécifiques puisque le père de l'Église n'assista pas à la crucifixion, et que son discours porte en conséquence sur les événements du Jardin des Oliviers. Il suffit cependant de comparer l'*introito* de Lucas Fernández avec le *planctus* de San Pedro dans l'*Auto de la Pasión* que composa Alonso del Campo entre 1486 et 1497¹⁵¹ pour mesurer l'écart en termes de technique dramaturgique. Des dix *coplas* qui composent le *planctus* d'Alonso del Campo, seule la première affiche des caractéristiques proprement dramatiques :

SANT PEDRO

¡Ay cuytado pecador!
¿qué haré desamparado?
pues negué tan buen señor
mucho me syento culpado;
¿quándo seré perdonado
deste pecado tan fuerte?
pues que le tratan la muerte

¹⁴⁹ Hermenegildo consacre son long article « nueva interpretación de un primitivo » (1966) et son ouvrage *Renacimiento, teatro y sociedad : vida y obra de Lucas Fernández* (1975) à contester cette image d'un Lucas Fernández imperméable au courants humanistes, même si ses arguments sont avant tout biographiques.

¹⁵⁰ Young, paraphrasé par Torroja Menéndez et Rivas Palá, 1977, p. 119.

¹⁵¹ Selon toute probabilité, la pièce d'Alonso del Campo est antérieure à celle de Lucas Fernández, qui ne commença à écrire qu'après 1493, et dont l'*Auto de la Pasión* semble être une des dernières créations. Cela ne signifie pas que notre dramaturge connaissait l'œuvre d'Alonso del Campo, qui ne semble avoir fait l'objet d'aucune édition. Elle était néanmoins représentée régulièrement pendant les fêtes du Corpus à Tolède, comme l'ont démontré Torroja Menéndez et Rivas Palá (1977).

que muera crucificado.
¡Ay dolor! (v. 221-229¹⁵²)

Alonso del Campo joue ici avec les possibilités énonciatives du genre dramatique. Les deux questions mettent cruellement en évidence l'absence de destinataire et donc la solitude de l'énonciateur, enfermé dans son sentiment de culpabilité. Elles apparaissent comme des appels angoissés lancés à un interlocuteur imaginaire censé montrer l'action à mener (« ¿que haré desamparado ? ») et donner l'absolution (« ¿quando seré perdonado / deste pecado tan fuerte ? »).

Les neufs *coplas* suivantes abandonnent néanmoins les ressources expressives que permettait ce jeu énonciatif et deviennent strictement narratives. Les deux strophes que nous reproduisons en offrent un bon aperçu :

SANT PEDRO

El me dixo asy cuytado
cuando a su mesa comía,
que antes del gallo cantado
tres vezes lo negaría;
dixe que tal no haría
avnque supiese ser muerto,
fuymonos luego al huerto
viendo que el tiempo venía.
¡Ay dolor!

en breve ovieron llegado
en harta de ora poca
con Judas el rrenegado
y otra compañía loca,
y dióle paz en la boca
por que viesen que era el Ihesu;
tomaron lo luego preso
con rreuerençia muy poca.
¡Ay dolor! (v. 230-245)

Les exclamations plaintives par lesquelles San Pedro ponctue chacune des *coplas* sont le seul élément qui rattache le discours au présent de l'énonciation. Le corps des strophes est constitué par un récit qui évolue de façon parfaitement linéaire, la progression temporelle étant assurée par les abondants compléments de temps qui structurent la narration : « cuando a su mesa comía », « luego » (on en compte huit dans l'ensemble du *planctus*), « en breve », etc. Les temps verbaux employés dans ces deux strophes puis dans les sept suivantes relèvent strictement de la sphère du passé. Pour ne

¹⁵² Le passage cité correspond à l'édition de Torroja Menéndez et Rivas Palá (1977, p. 198).

pas briser cette unité temporelle, les paroles des uns et des autres sont rapportées de façon indirecte, le conditionnel se substituant au futur.

En contraste avec cette logique linéaire, l'*introito* de San Pedro dans l'œuvre de Lucas Fernández adopte une logique dialectique, qui fait une fois de plus jouer les différentes couches du *moi* les unes contre les autres. Les similitudes avec les autres *introitos* et en particulier avec ceux qui introduisent les pièces profanes ne sont pas seulement structurelles. Malgré une différence thématique notable, les vers du monologue de San Pedro font souvent écho à ceux que prononcent Bras Gil, la Demoiselle ou Pravos. Nous en relevons quelques exemples :

DONCELLA	¡Ay de mí, triste ! ¿Qué haré por aqueste oscuro valle? (v. 1-2)	PEDRO	¡Ay de mí, desconsolado! ¿Para qué quiero la vida? ¿Qué haré ya desdichado? (v. 11-13)
DONCELLA	Miro y miro y no le veo (v. 6)	PEDRO	¿dónde estás, que no te veo? (v. 62)
DONCELLA	Ya mi gloria es padecer (v. 14)	PEDRO	Ya mi gloria es fenecida (v. 15)
DONCELLA	de solloços, mi manjar; mi beber, lágrimas viuas (v. 339-340)	PEDRO	De solloços y gemir de oy más será mi manjar; de penitencia el vestir, y el beber de mi viuir le proueerá mi llorar. (v. 31-35)
PRAVOS	Perdido é ya mi sentido (v. 3)	PEDRO	¿Dónde estauan mis sentidos? (v. 42)
BRAS GIL	Estoy lleno de carcoma (v. 36)	PEDRO	mis entrañas están llenas (v. 10)

Le parallélisme structurel et cette série d'échos formels sont dus à l'identité de la double problématique qui sous-tend les monologues des quatre personnages, à savoir la douleur de l'absence et l'expérience de la dépersonnalisation. San Pedro n'est certes pas atteint de folie amoureuse. Cependant, le sentiment de culpabilité qui le ronge agit comme un facteur d'éclatement du *moi* : celui qui a renié trois fois le Christ ne se reconnaît pas dans ses agissements de la veille et, surtout, ne se sent plus en accord avec sa foi. Dès lors, quatre couches discursives vont alterner et même rentrer en conflit tout au long de son *introito*. Un premier discours est ancré dans le présent de l'énonciation, ouvrant et fermant le monologue, un deuxième discours se projette dans les pénitences à

venir, en quête de rédemption, un troisième discours interroge et accuse ce *moi* méconnaissable qui a trahi le Seigneur, et enfin, un quatrième discours évoque le bonheur révolu et la rectitude morale d'antan.

La strophe d'ouverture appartient donc à la première couche discursive, et pose explicitement la situation d'énonciation :

F.1 PEDRO

Oýd mi boz dolorosa,
oýd los biuientes del mundo,
oýd la pasión rabiosa
que en su humanidad preciosa
sufre nuestro Dios jocundo.
Salgan mis lágrimas biuas
del abismo de mis penas,
pues que d[e] ansias tan altiuas,
tan esquiuas,
mis entrañas están llenas. (v. 1-10)

Les impératifs « Oýd » et « Salgan », qui ouvrent avec force les deux longues phrases dont est composée la strophe, en soulignent clairement la structure binaire. On peut donc dégager deux parties parfaitement équilibrées, orientées l'une vers le destinataire du monologue et l'autre vers son énonciateur. Le premier mot de la pièce est donc l'impératif « oýd », qui réclame l'attention du destinataire. Il s'agit d'un procédé rhétorique classique, une adaptation dramatique de l'exorde *ex-abrupto* par lequel l'orateur, mu par la passion, fait d'emblée rentrer l'auditoire dans le vif du sujet, la gravité de la chose traitée n'exigeant pas de précautions oratoires poussées. On remarquera que l'exorde ne brise pas ici l'illusion dramatique, puisqu'il fonctionne sur les deux niveaux énonciatifs de la communication théâtrale : l'acteur sur scène réussit à capter énergiquement l'attention de son auditoire, englobé dans les « biuientes del mundo » auxquels le personnage de San Pedro adresse sa plainte¹⁵³. Le destinataire fictionnel est donc l'ensemble de l'humanité, évoquant par là l'universalité du message chrétien, universalité qui explique le caractère exceptionnel de cet exorde dans l'œuvre de Fernández. Les autres *introitos* étaient globalement auto-adressés, avec quelques apostrophes ponctuelles à des instances abstraites (l'amour, la nature, etc.). Or la Passion du Christ concerne le salut de tous les hommes, ce qui justifie cette forme d'adresse collective. On remarquera aussi que l'impératif employé pour réclamer

¹⁵³ Si l'illusion dramatique n'est pas brisée explicitement (l'auditoire n'est pas interpellé comme tel), il faut toutefois reconnaître que le dispositif énonciatif fictionnel est quelque peu bancal, San Pedro étant manifestement seul lorsqu'il entame son discours.

l'attention, bien que très conventionnel (il est naturel que l'orateur demande à l'auditoire de l'écouter), annonce déjà la spécificité de cet *Auto de la Pasión*. En effet, les spectateurs ne *verront* pas une représentation de la Passion, ils *entendront* un récit dramatisé de celle-ci, d'où le choix de l'impératif « oýd » plutôt que « contemplad » ou tout simplement « mirad ».

Si le premier mot de la pièce était résolument orienté vers les destinataires, le reste du premier vers permet de poser l'énonciateur, qui se définit comme une « boz rabiosa ». On est tenté de reprendre, pour commenter cette façon qu'a San Pedro de se présenter, la distinction linguistique entre l'énonciateur, c'est-à-dire celui qui a la responsabilité de l'énoncé, et le locuteur, celui qui prononce l'énoncé. Les deux tendent normalement à se confondre, mais les phénomènes de polyphonie énonciative (les discours cités notamment) diluent souvent l'instance énonciative, un même locuteur pouvant prononcer le discours de plusieurs énonciateurs. Or en se présentant comme une voix, San Pedro semble vouloir se poser davantage en locuteur qu'en véritable source de l'énoncé. Le sujet s'efface et devient voix, instrument au service de ce qui est dit. San Pedro, en somme, ne produit pas un discours, le discours (la Vérité ?) se dit à travers lui, premier dédoublement de toute la série qui structure le monologue.

Scandée par l'anaphore en « oýd », cette première phrase finit d'asseoir la situation d'énonciation en établissant, après l'énonciateur et le destinataire, le thème dont on va parler. Le message porte donc sur la Passion que le Christ subit (« sufre »). L'indicatif présent agit comme un indicateur temporel : au moment même où San Pedro s'exprime, le Christ meurt en croix pour sauver l'humanité. L'impression rendue est celle d'une quasi-simultanéité entre le récit et les faits rapportés, impression qui se confirmera par l'arrivée échelonnée des témoins de la Passion qui semblent venir tout droit du mont Calvaire. Cet indicatif présent est aussi la traduction sur scène du mystère par lequel le sacrifice unique du Christ sur la croix se retrouve en permanence réactualisé et rendu présent.

Une fois l'ensemble des éléments de la situation d'énonciation fixés, la strophe se tourne dans sa deuxième moitié vers l'élément qui demeure le plus obscur, l'énonciateur, puisque le nom de San Pedro n'a pas été encore prononcé. Pourtant, le *moi* n'accède toujours pas au rang de sujet grammatical. La forme neutre de l'impératif « salgan » creuse le dédoublement suggéré dans le premier vers. En effet, même si sa compréhension intuitive est aisée, cet impératif n'en pose pas moins des problèmes d'analyse. Il semble adressé à la force qui retenait jusqu'ici ces larmes, force indéfinie,

mais derrière laquelle on devine déjà la peur qui a mené San Pedro à renier trois fois le Christ. L'impératif fait figure de verbe performatif qui déclare avec solennité la fin du strict autocontrôle que s'est imposé San Pedro pendant la nuit pour ne pas trahir ses vrais sentiments. Une fois l'armure fissurée, les mouvements intérieurs de l'âme peuvent s'exprimer et les larmes jaillir. Parallèlement à ce flot de larmes, commence à s'écouler un flot discursif irrépressible. La parole n'est pas présentée comme le fait d'une conscience organisant son discours, mais comme le résultat d'une pression résultant d'un trop-plein émotionnel : l'expression « parole exutoire » prend ainsi toute son ampleur. Une nouvelle fois, le *moi* locuteur n'est que l'instrument des forces qui le travaillent.

Au cours des quelques vers qui forment la deuxième strophe de l'*introito*, l'ensemble de ces forces qui travaillent la conscience de San Pedro va rentrer en rapport dialectique :

F.1 PEDRO

¡Ay de mí, desconsolado !
 ¿Para qué quiero la vida?
 ¿Qué haré ya, desdichado?
 Ya mi bien es acabado,
 ya mi gloria es fenecida.
 ¿Cómo pude yo negar
 tres vezes a mi Señor?
 Mi vida será llorar
 el pesar
 de mi pecado y horror. (v. 11-20)

L'alternance rapide des temps verbaux traduit la fébrilité du *moi*, qui passe successivement de la projection dans un avenir incertain, à l'évocation du bonheur révolu, à l'incompréhension face à ses propres actions, puis se re-projette à nouveau dans le futur. Ce retour aux deux questions posées à l'ouverture permet de dégager une structure d'échange enchâssant, « Mi vida será llorar / el pesar / de mi pecado y horror » étant une réponse à « ¿Qué haré ya desdichado? ». Les quatre vers qui retardent cette réponse démontrent que le discours de San Pedro n'est pas linéaire, mais qu'il est fait de changements constants de direction et de retours en arrière. À ces changements de direction se superposent des variations d'intonation et même une certaine variété pragmatique. L'évocation du bonheur révolu se fait ainsi au moyen d'une double assertion (« Ya mi bien es acabado » « ya mi gloria es fenecida ») tandis que la référence au triple reniement est véhiculée par une question (« ¿Cómo pude yo negar

tres vezes a mi señor? »). Ainsi, à chaque couche discursive correspond, tout au long de l'*introito*, un type d'acte de langage spécifique.

Le long passage sur les pénitences à venir, qui occupe la troisième strophe et la moitié de la quatrième strophe, est donc constitué exclusivement d'assertions auxquelles l'usage systématique du futur (temps qui s'accommode mal des actes assertifs) donne une valeur promissive indirecte :

F.1	PEDRO	Será ya mi habitación en los campos despoblados. Lloraré con aflicción [...]
-----	-------	---

y el beber de mi viuir
le proueerá mi llorar. (v. 21-35)

L'évocation du triple reniement offre une plus grande variété pragmatique. L'acte de langage privilégié reste, dans la continuité du « ¿Cómo pude yo negar tres vezes a mi Señor? » de la deuxième strophe, la question auto-adressée. La forme interrogative traduit en effet une incompréhension, une impossibilité d'admettre ses actes, ou, en tout cas, de les verbaliser sous la forme catégorique de l'affirmation. À côté des nombreuses questions auto-adressées, l'acte expressif peut aussi renvoyer aux agissements de la veille, quoique seulement sur le mode de l'implicite :

F.1	PEDRO	¡O mi boca entorpecida, o desuariada lengua, o maldad mía crecida, engrandecida ! ¡O mengua de mi mengua !
-----	-------	--

¿Dónde estaua transportado?
 ¿Dónde estauan mis sentidos?
 ¿Cómo estaua assí oluidado?
 ¡Ay de mí, viejo cuytado!
 ¿dónde los tenía perdidos? (v. 36-45)

Le passage rappelle inévitablement l'expérience de dépersonnalisation que nous avons analysée dans l'*introito* de Pravos. San Pedro commence par déléguer la responsabilité du déni (qui reste ici dans la sphère du non-dit) à sa bouche et à sa langue, perçus presque comme des corps étrangers, animés par des forces mystérieuses : la bouche est comme liée (Covarrubias définit « entorpecer » comme « ponerse torpe, embarazado y **atado**»), la langue est touchée par la folie passagère («le même

Covarrubias définit « desvariar » comme « Decir desconciertos y cosas varias, que no atan ni desatan, con el accidente de la calentura »). La série de questions qui ouvrent la cinquième strophe parachève ce portrait d'un *moi* en proie à des forces étrangères. Des images plus ou moins conventionnelles véhiculent cette idée d'un *moi* qui devient *autre* : San Pedro était transporté hors de lui, il avait perdu ses sens (ou plutôt, il était trompé par eux, et ne pouvait plus raisonner correctement), il « s'était oublié », dans une sorte de suspension éveillée de la conscience. La métaphore se poursuit avec l'apostrophe faite au coq, animal qui réussit, au bout de son troisième chant, à réveiller la conscience endormie de San Pedro : « ¡O gallo sabio, prudente, / cuán presto me despertaste », (v. 46-47). Cette apostrophe marque un changement de dispositif énonciatif qui annonce la fin du monologue. En effet, au repli sur soi des dernières strophes succède l'évocation d'un retour au monde, et, en premier lieu, au souvenir du Christ et de sa clémence :

F.1	PEDRO	¡O buen Dios omnipotente, cuán clemente con tus ojos me miraste! (v. 48-50)
-----	-------	---

La dernière strophe résume le conflit intérieur qui a animé le monologue dès les premiers vers et en représente le point culminant :

F.1	PEDRO	Mi esfuerço, mi fortaleza, mi fe robusta encendida, mi limpieza, mi pureza, ¿cómo cayó en tal vileza que tan presto fué vencida? Miserere, miserere, mi Dios, pues que te negué. Miserere, pues que muere y de ti quiere perdón, mi esperança y fé.
		O mi Dios, ¿y dónde estás? ¿dónde estás, que no te veo? (v. 51-62)

La structure syntaxique vient souligner le rapport conflictuel, poussé jusqu'à l'incompatibilité, entre les différentes images du *moi* qui s'offrent à San Pedro. À l'ordre syntaxique grammaticalement correct, qui aurait voulu que le « cómo » soit placé à l'ouverture strophique, ou du moins, avant le sujet de « cayó », Lucas Fernández préfère un ordre plus lâche, qui traduit le dialogue intérieur et notamment l'émergence

soudaine de la culpabilité au milieu d'une évocation idéale du *moi*. L'énumération sur les trois premiers vers, qui dresse un autoportrait valorisant du saint, est ainsi brisée dans son élan par une interrogation qui rappelle cruellement à San Pedro sa chute. Cependant, la tournure passive dans « fue vencida » continue d'attribuer la responsabilité ultime du reniement à une force impersonnelle, une force que l'on n'identifie pas par un complément d'agent. Ce n'est qu'au vers suivant que San Pedro réussira enfin à se référer à ses actes sous la forme d'une affirmation explicite et sans appel : « Miserere, miserere, / mi Dios, pues **que te negué** ». Les interrogations cèdent à l'assertion : le conflit intérieur du personnage s'achève par le passage de l'incompréhension et de la fébrilité qui animaient le dialogue au constat de ce qui est et demeurera irréversible. À l'alternance entre ressassement du passé et projection dans un avenir fait de mortifications succède un retour sur le moment de l'énonciation, marqué par la réapparition, après plus de 50 vers, du présent de l'indicatif. L'*introito* s'ouvrirait par un ancrage fort dans le présent, il se ferme de la même façon, avec un San Pedro qui ayant enfin accepté sa faute, tente de revenir vers Dieu, pour l'instant en vain.

2.3/ Le dialogue à deux voix

Le dialogue, dans le sens d'échange entre deux personnages, est, en termes de volume discursif, le dispositif énonciatif le plus employé dans les *Farsas y églogas* :

- dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, il s'étend de l'arrivée de Beringuella au vers 50, à celle de Juan Benito au vers 234, totalisant 184 vers, soit 30 % de l'ensemble, en excluant le *villancico* final ;
- dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, il s'étend de l'arrivée du Berger au vers 15, à celle du Chevalier au vers 402, totalisant 387 vers, soit 74 % de l'ensemble, en excluant le *villancico* final ;
- dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, il s'étend de l'arrivée du Soldat au vers 101, à celle de Pascual au vers 281, totalisant 180 vers, soit 20 % de l'ensemble, en excluant le *villancico* final ;
- dans l'*Égloga del Nacimiento*, il s'étend de l'arrivée de Gil au vers 61, à celle de Macario au vers 266, totalisant 205 vers, soit 34 % de l'ensemble, en excluant le *villancico* final ;

- dans l'*Auto del Nacimiento*, il s'étend de l'arrivée de Lloreynte au vers 60, à celle de Juan au vers 194, totalisant 134 vers, soit 25 % de l'ensemble, en excluant le *villancico* final ;
- dans l'*Auto de la Pasión*, il s'étend de l'arrivée de Dionisio au vers 63, à celle de Mateo au vers 246, totalisant 183 vers, soit 24 % de l'ensemble, en excluant le *villancico* final.

À ces chiffres il faut rajouter toutes les situations de faux trilogue, c'est-à-dire toutes les situation où, malgré la présence de trois personnages (voire plus) sur scène, seuls deux personnages monopolisent la parole, les autres s'effaçant momentanément pour devenir de simples témoins. C'est notamment le cas des dialogues très conflictuels entre Bras Gil et Juan Benito, avec effacement de Beringuella, entre le Berger et le Chevalier, avec effacement de la Demoiselle, et entre Pascual et le Soldat, avec effacement de Pravos.

Le poids du dialogue dans l'œuvre de Fernández s'explique par la capacité de ce type d'échange à effectuer un gros plan sur les rapports entre les deux dialogants, alors que trilogues et polylogues font davantage ressortir la structure globale d'une pièce. Or les négociations et les conflits que la construction des relations réciproques exige sont le fondement des intrigues des *farsas* profanes. Ils participent de façon décisive à l'émergence de noyaux de tension dramatique dans les pièces semi-profanes : plus qu'une difficulté à transmettre la Bonne Nouvelle, les personnages porteurs de cette dernière éprouvent plutôt une difficulté à se définir, aux yeux de leurs interlocuteurs, en tant que personnages dotés d'autorité en la matière et dignes de confiance. Le dispositif énonciatif est un des domaines privilégiés où s'exerce la négociation des rapports entre personnages. Son format, ainsi que les manipulations dont il sera l'objet, seront fort différents en fonction du type de dialogue. En adaptant la typologie d'Ubersfeld¹⁵⁴ aux spécificités des *Farsas y églogas*, nous en distinguerons quatre : le faux dialogue, le duo d'amour, la requête amoureuse et l'affrontement agressif, les deux derniers ayant une importance largement supérieure aux deux premiers.

D'après les exemples qu'en donne Ubersfeld sans vraiment le définir, il y a faux dialogue lorsque l'échange apparaît comme très déséquilibré entre les deux interlocuteurs, non seulement au niveau du volume verbal (indice qui peut-être largement détourné), mais surtout au niveau de sa densité informative et pragmatique.

¹⁵⁴ Voir Ubersfeld, 1996, pp. 26-35.

Ainsi Ubersfeld se réfère, dans la tragédie classique, au « dialogue entre un puissant qui se libère de ses soucis, et un confident dont la tâche principale est de l'écouter et de relancer son discours par de rares paroles¹⁵⁵ ». Dans les *Farsas y églogas*, un seul dialogue s'apparente à ces confidences du puissant, il s'agit du dialogue entre San Pedro et Dionisio qui fait suite à l'*introito* prononcé par le premier. San Pedro est une figure certes assez différente de celle des « puissants » de la tragédie, mais il est indéniable qu'il « se libère de ses soucis » en se confiant à Dionisio, et que la parole de ce dernier, bien que loin d'être rare, est quantitativement moins importante que celle de San Pedro, et surtout, qu'elle offre une densité informationnelle bien plus faible : la plupart des informations « nouvelles¹⁵⁶ » sont apportées par le saint. Exceptionnellement, donc, le dispositif énonciatif ne vise pas à définir le rapport entre les deux personnages, mais à déclencher la parole de San Pedro et à montrer, par l'intermédiaire des commentaires de Dionisio, la façon dont le public doit la recevoir. Il y a effacement progressif des interlocuteurs au profit d'une parole qui semble finir par se dire d'elle-même. On assiste même, dans les premiers échanges, à une sorte d'évacuation de la question de savoir qui parle :

F.1	PEDRO	O mi Dios, ¿y dónde estás?
F.2	DIONISIO	¿dónde estás que no te veo?
		Deo Gracias, padre, ¿qué as
		que a tantas penas te das?
F.3	PEDRO	¡O mi gran bien y desseo!
F.4	DIONISIO	¿No me dirás tú quién eres?
F.5	PEDRO	Soy Pedro, el desventurado.
F.6	DIONISIO	¿Por qué lloras? ¿por qué mueres?
		Tú, ¿qué quieres?
F.7	PEDRO	¡Ay! ¡que [he] a mi Señor negado!
F.8	DIONISIO	Y di, ¿quién es tu Señor?
F.9	PEDRO	Dios y Hombre verdadero,
		el qual, con muy sancto amor,
		recibe pena y dolor
		por el pecado primero. (v. 63-75)

La première strophe du dialogue a pour seul thème la figure de San Pedro. Les répliques de Dionisio sont ainsi constituées d'une série de questions à la deuxième

¹⁵⁵ Voir Ubersfeld, 1996, p. 26.

¹⁵⁶ Peut-on vraiment parler d'informations « nouvelles » pour une intrigue dont le spectateur, par son éducation religieuse, connaît à l'avance les rebondissements ? En tout cas, la convention tacite qui régit la représentation théâtrale exige que ce spectateur fasse comme s'il ignorait tout de cette histoire qu'il va à nouveau voir représentée sous ses yeux.

personne visant à obtenir des informations sur celui qu'il souhaite hisser au rang d'interlocuteur. Celles de San Pedro sont des réponses à la première personne. Seul F.3 se soustrait à ce mécanisme simple : le saint n'entend pas, ou fait semblant de ne pas entendre la question qui lui est adressée, montrant d'emblée une certaine réticence à se prêter à cet interrogatoire. On ne peut pas dire qu'il soit très loquace¹⁵⁷ par la suite. Ses réponses, assez vagues, forcent Dionisio à poser de nouvelles questions pour combler le vide informationnel. De son interlocuteur, l'interrogateur ne saura pas grand-chose, juste le nom et la faute qui le tourmente. Une fois ces préalables établis, la question qui ouvre la deuxième strophe déclenche enfin une amorce de discours structuré chez San Pedro. Ce changement dans l'attitude conversationnelle du saint coïncide avec un basculement thématique, la question ne portant plus sur l'identité de l'interlocuteur mais sur le Seigneur qu'il a renié. La question permet à San Pedro d'abandonner un discours subjectif dans lequel il n'a pas voulu rentrer et d'adopter un discours à la tonalité résolument catéchistique où toute trace du *moi* est effacée : une nouvelle fois, le personnage n'est que locuteur, et délègue la responsabilité énonciatrice au discours religieux collectif.

L'identité de San Pedro et son statut de porte-parole de la Vérité religieuse sont ainsi établis, ils ne feront pas l'objet de négociations ultérieures. Celle de Dionisio reste néanmoins dans le flou. La tirade qu'il prononce après l'amorce de discours catéchistique de San Pedro permet de régler la question. Après avoir recoupé les informations fournies par son interlocuteur avec celles dont il disposait déjà, en évoquant l'éclipse de soleil et le tremblement de terre censés avoir accompagné la crucifixion, Dionisio décline son identité, et implicitement, embrasse la nouvelle foi :

F.10 DIONISIO

Yo soy Dionisio de Athenas
y en faltarme Astronomía,
alcancé a sentir las penas,
de fatigas tanto llenas,
que aqueste Díos padecía. (v. 91-95)

Il s'agit du seul passage de la pièce où ce personnage parle de lui, passage justifié par sa portée symbolique. Dionisio se présente comme Athénien, et comme initié aux sciences grecques. Ce n'est pas la connaissance, néanmoins, qui lui a permis

¹⁵⁷ Ce mutisme contraste avec l'étalement verbal que le personnage vient de produire pendant l'*introito*, mouvement qui n'est pas sans rappeler la soudaine aphasie de Pravos face au Soldat dans la *Farsa de Pravos y el soldado*.

de deviner la Passion du Christ, mais une forme d'intuition, il a « senti » le malheur qui touchait le Seigneur. Sa conversion traduit ainsi la victoire du christianisme sur les sagesse antiques et même la prééminence de la foi sur la raison. Or Lucas Fernández n'exploitera plus, par la suite, les possibilités qu'offrait ce personnage en termes de débat théologique. Dès sa conversion, le passé de Dionisio est entièrement mis entre parenthèses, et le personnage se voit doté d'une double fonction assez paradoxale : il sera simultanément le personnage ignorant qui pose les questions nécessaires au déclenchement du récit, et parallèlement, en tant que chrétien, il ponctuera les récits des autres par des commentaires largement empruntés au discours religieux, affichant une maîtrise du symbolisme chrétien assez surprenante chez ce tout nouveau converti¹⁵⁸. Là aussi, le *moi* s'efface, le personnage devient voix au service d'une parole rapportée.

Une fois évacuée la problématique de l'identité et du statut des deux personnages, il reste à définir les rapports qu'il vont établir. La question s'avère peu conflictuelle. La tirade par laquelle Dionisio évoque l'expérience spirituelle qu'il a vécue en ressentant la douleur du Christ est suivie de cette réplique où Pedro accepte la conversion et intègre l'ancien sage grec dans le cercle de Chrétiens :

F.11 PEDRO

O mi Dionisio hermano,
lloremos en voz y en grito,
pues nuestro Dios soberano
y humano,
está puesto en tal aflito. (v. 96-100)

Dès l'ouverture des échanges, Dionisio et Pedro usaient d'un tutoiement réciproque, exclusivement réservé, dans les autres pièces des *Farsas y églogas*, aux dialogues entre bergers. Une connotation rustique ne saurait être acceptée pour le dialogue qui nous occupe. La symétrie dans le *tratamiento* relève ici de l'absence de toute considération hiérarchique entre les deux personnages. Quant au choix du *tú*, il agit sur l'axe horizontal de la distance en gommant les obstacles linguistiques au rapprochement spirituel de Dionisio et San Pedro. Ce mouvement de rapprochement

¹⁵⁸ À titre d'exemple, et bien que n'appartenant pas au dialogue entre Dionisio et San Pedro, on peut citer l'emploi que fait le nouveau chrétien de la symbolique du pélican :

F.75 DIONISIO

O pelícano muy vero
que te dexas desgarrar,
con amor muy verdadero,
y muy entero
por bien tus hijos criar. (v. 616-620)

culmine avec la réplique de Pedro, dont l’apostrophe fraternelle évoque métaphoriquement les liens familiaux, liens renforcés par l’emploi de la première personne du pluriel, qui renvoie, en tant que sujet grammatical (« lloremos ») à une action commune, et, en tant qu’adjectif possessif (« nuestro Dios »), à une communauté de « biens ».

L’intégration de Dionisio dans la sphère chrétienne se double de son intégration dans la production du discours sur la Passion, au-delà du simple rôle de « déclencheur » qui était le sien jusqu’ici. La question qui suit (« Si aqueste es Dios de la vida ¿por qué se dexa matar? », v. 101-102), est la dernière qu’il posera jusqu’à l’arrivée de Mateo quelque 150 vers plus tard. Dionisio abandonne ainsi son statut d’interrogateur pour adopter celui de commentateur. Le dialogue rentre dans un deuxième temps, marqué par l’effacement quasi total de l’empreinte des personnages dans leurs discours. Ceux-ci se répartissent la parole d’après un schéma invariable. Pedro prend en charge les parties catéchistiques et le récit des événements dans le Jardin des Oliviers, par le biais de longues tirades constituées de deux ou trois strophes. Les marques de l’interlocution dans ces tirades sont le plus souvent minimales. Ainsi, dans la première, le *tú* et le *yo* disparaissent, le système pronominal étant structuré par une dichotomie entre *Él* (le Christ) et *nosotros*. Cette première personne du pluriel dépasse largement l’addition du *tú* et du *yo*, englobant l’humanité toute entière :

F.13 PEDRO

Por esso *quiso* tomar
nuestra humanidad muy flaca;
 por matar el rejalgar
 y *nos* dar
su sangre por la triaca. (v. 106-110)

Cette absence de marques d’interlocution décontextualise le discours, et concourt à lui donner son ton catéchistique. Le catéchisme consiste en effet à transmettre une vérité qui se veut indépendante de la situation d’énonciation. Ailleurs, néanmoins, le premier et le dernier vers des répliques de San Pedro fonctionnent comme des moments de réinscription dans la situation d’énonciation :

F.15 PEDRO

Pues si le *vieras* orar
 aquesta noche en el huerto,
 y con sospiros llorar,
 y biua sangre sudar,
 d[e] angustias *cayeras* muerto. (v. 141-145)

Quelques strophes plus tard, on retrouve un dispositif énonciatif similaire, appliqué à une tirade bien plus longue, que nous reproduisons partiellement :

F.21 PEDRO

¡Ay, si *vieras* quán feroces
le lleuauan arrastrando!
Con empuxones atrozes,
y con voces
otros le yuan denostando.
[...]
¡*Verle* en tierra arrodillar,
caer mill vezes de pechos!
No hay quien dexe de llorar,
sin dudar,
estos aborribles hechos. (v. 196-220)

L'adresse directe à Dionisio qui ouvre ces deux répliques peut être assimilée à un énoncé phatique, destiné à assurer et à maintenir le contact entre le locuteur et le destinataire : avant de poursuivre son récit, San Pedro interpelle son interlocuteur et, au-delà, tout le public qui, comme Dionisio, n'a pas été témoin de la scène. Or ce premier vers introductif va bien au-delà de la fonction phatique. L'emploi du verbe *ver* au subjonctif fait basculer le récit dans l'hypotypose que Quintilien, cité par Ubersfeld, définit comme la « figure de style consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité¹⁵⁹ ». La scène de l'arrestation « s'offre aux yeux » de Dionisio et du spectateur, ou plutôt, San Pedro, qui est en train de revivre par l'imagination la scène dont il a été témoin, les invite par ce « si *vieras* » à regarder par ses yeux. La fin de ses deux répliques entérine l'effet d'hypotypose. Le dernier vers de F.15, « de angustias cayeras muerto », permet à tous ceux qui n'ont pas vécu les événements de s'y projeter et d'imaginer leur réaction. Dans le même registre, le remarquable infinitif de « ¡*Verle* en tierra arrodillar, / caer mill vezes de pechos ! » (v. 216-217) est préféré à un « lo vi en tierra arrodillar » plus attendu. La forme nominale, dotée d'une certaine valeur injonctive, introduit une rupture temporelle dans un récit globalement au passé, télescopant ainsi la scène décrite sur le présent d'énonciation. Les trois vers qui suivent renforcent cet effet de télescopage en basculant dans le présent (« no hay quien dexe de llorar », v. 218). Entre ces deux bornes que sont le début et la fin de la tirade, nous retrouvons des effets d'hypotypose malgré l'emploi d'un prétérit qui introduit une

¹⁵⁹ Ubersfeld, 1996, p. 137.

certaine distance. Un passage est relevé par Hermenegildo, et qualifié de « prodigio de movilidad, de vida, de expresión, de fuerza confusa¹⁶⁰ », description fort proche de la définition de Quintilien. On y remarquera le nombre très limité de verbes conjugués :

F.17 PEDRO

Vino luego vn desconcierto
muy despierto,
de judfos en quadrillas.

Con linternas y candiles,
con armas, lanças, lançones,
mill ribaldos y aguaziles,
mill linages de hombres viles,
mill verdugos, mill sayones.
Con tumulto y con estruendo,
con gritos y bozería,
mill varahundas haziendo,
muy corriendo,
prendieron nuestra alegría. (v. 148-160)

Le télescopage entre passé et présent qu'induit l'hypotypose crée les conditions favorables pour le mode d'énonciation assez curieux qu'emploie Dionisio dans ses commentaires. L'ancien astronome interrompt régulièrement le récit de San Pedro. Les répliques qu'il prononce, néanmoins, ne sont pas adressées à son compagnon sur scène, mais à une série d'interlocuteurs absents. La première de ces parenthèses dans la narration est adressée au Christ, successivement conçu dans sa nature divine, comme l'alpha et l'oméga de la création, puis dans sa nature mortelle, comme celui dont le sacrifice lavera le péché originel :

F.14 DIONISIO

¡O principio principal!
¡o causa prima y primera!
Sufres Tú pena mortal
por el mal
de aquella antigua dentera. (v. 136-140)

À la parenthèse dans le récit se superpose donc une parenthèse dans le dispositif énonciatif, introduisant ainsi la variété qu'exige une si longue séquence narrative. Le seul point commun avec le mode énonciatif de San Pedro est l'effacement du *moi*. Dionisio n'est plus dans cette réplique le grec ignorant qui posait des questions. Il semble reprendre la fonction que la tragédie antique attribuait au chœur, à savoir celle d'être le miroir du public sur scène et le porte-parole du discours collectif de la cité.

¹⁶⁰ Hermenegildo, 1966, p. 25.

Cette fonction est particulièrement sensible dans une réplique que l'édition de Canellada intègre par erreur¹⁶¹ à une tirade de San Pedro :

F.18 DIONISIO	O, falso Judas traydor, que con paz heziste guerra, sórbate con gran furor el abismo bramador, tráguete biuo la tierra. ¡O, suzio huerco maldito! ¿cómo podiste vender la sangre del infinito Dios bendito? Él te quiera cohonder. (v. 171-180)
------------------	--

F.18 et F.14 présentent de nombreux points en commun. Le dispositif énonciatif est similaire, avec adresse à un interlocuteur absent, auquel néanmoins l'hypotypose dans la tirade antérieure de Pedro a octroyé une forme de présence diffuse. De même, dans les deux répliques, la structure syntaxique s'appuie fortement sur le rythme strophique, et plus précisément sur des *quintillas* : les répliques s'ouvrent sur une apostrophe que suit un développement de quatre vers. En F.18, deux apostrophes sont adressées à Judas. Les impératifs « sórbate » et « tráguete » dotent le développement postérieur d'une valeur pragmatique proche des énoncés déclaratifs. Tout se passe comme si Pedro exposait les faits, et comme si Dionisio, en sa qualité de porte-parole de la collectivité, prononçait la sentence. Dans son dernier vers, Dionisio renvoie néanmoins le jugement ultime à la volonté divine, à qui revient la décision de « cohonder » le traître, verbe que le DRAE définit comme « Manchar, corromper, vituperar ».

Dans ses deux répliques suivantes, Dionisio continue de ponctuer le récit de San Pedro par des apostrophes adressées à nouveau au Christ :

F.20 DIONISIO	O Señor mío y mi Dios, descanso de gloria y paz, que por redemir a nos sufrís mill injurias Vos, en vuestra divina haz. (v. 191-195)
F.22 DIONISIO	Hazedor de tierra y cielo, ¡o Rey sancto, poderoso,

¹⁶¹ Le mode énonciatif de la réplique est caractéristique de Dionisio. Après vérification dans l'édition en fac-similé de Cotarelo, il apparaît qu'il manque effectivement la didascalie de source locutoire attribuant la réplique à Dionisio.

o nuestro bien y consuelo,
que por nos quitar recelo
padecéys tan amoroso! (v. 221-225)

Au regard des deux répliques que nous venons d'analyser, F.20 et F.22 gardent globalement la même structure syntaxique fondée sur la *quintilla*, le même dispositif énonciatif fondé sur l'adresse à l'absent et la même fonction de parenthèse dans le récit. Quelques légères différences sont néanmoins dignes d'être commentées. Ainsi, en F.22, l'interjection « O » qui ouvrirait toutes les autres répliques est décalée du premier au deuxième vers, sans que pour autant l'impression d'ensemble soit réellement altérée. Autre détail qui ne nous semble pas modifier de façon significative le sens du dispositif énonciatif : le *yo* réapparaît dans « Señor mío y mi Dios », réapparition dont la portée est néanmoins diminuée par le caractère figé de l'expression. Plus intéressant, le *tratamiento* dont fait usage Dionisio dans son adresse au Christ n'obéit pas à une forme fixe, le personnage alternant l'emploi du *tú* (F.14) et l'emploi du *vos* (F.20 et F.22). Comme le remarque Nadine Ly¹⁶², Lucas Fernández, dans ses *Farsas y églogas*, fait coexister un système régulier de *tratamiento* parfaitement codifié (tutoiement réciproque entre bergers, *tratamiento* non symétrique entre couches sociales éloignées), avec quelques écarts significatifs mis au service de l'expressivité du discours (soudain, un *vos* réapparaît là où il n'y avait que tutoiement pour signifier, par exemple, une distance qui s'accroît). L'alternance des pronoms d'adresse montre que l'adresse au Christ échappe à la systématisation. Est-elle pour autant dictée par les nécessités expressives du moment ? Rien n'est moins sûr. On peut émettre l'hypothèse d'un tutoiement réservé à l'évocation des souffrances du Christ en tant que mortel, et d'un vouvoiement employé pour signifier une déférence face à la nature divine du Seigneur¹⁶³. Mais le contraste entre parallélisme sémantique et variété de *tratamiento* dans « Sufres Tú pena mortal / por el mal / de aquella antigua dentera » (v. 136-141) et « que por redemir a nos / sufrís mill injurias Vos » (v. 193-194) met en évidence les limites de l'hypothèse. On ne peut donc se référer qu'aux *impressions* dégagées, une

¹⁶² Ly, 1985, pp. 135-140.

¹⁶³ Vouvoiement qui aurait déplu au plus haut point à Antonio de Nebrija (pourtant contemporain de Fernández), qui dans sa *Gramática de la lengua castellana*, écrit : « Y mucho menos lo que está en el uso, que hablando con uno usamos del número de muchos, diciendo 'vos venistes', por decir 'tú veniste', porque, como dice Donato en su Barbarismo, este es vicio no tolerable, el cual los griegos llaman solecismo, del cual trataremos abajo en su lugar; cuanto más que los que usan de tal asteísmo o cortesía no hacen lo que quieren, porque menor cortesía es dar a muchos lo que se hace, que a uno solo, y por esta causa hablando con Dios siempre usamos del número de uno » (Livre IV, Chapitre 2).

déférence accrue dans l'usage du *vos*, et une plus grande empathie avec la souffrance du Christ dans l'usage du *tú*.

Dans l'ensemble, ce deuxième temps du dialogue entre San Pedro et Dionisio s'éloigne du modèle du faux dialogue qu'ils avaient adopté au début, Dionisio n'étant plus un simple « prétexte » qui justifierait la parole du saint. La dissymétrie énonciative reste néanmoins la norme, et la parole des deux personnages est toujours aussi déséquilibrée, au niveau de son volume, comme à celui de sa densité informative. L'enchaînement entre leurs répliques respectives ne se fait pas d'après les règles habituelles de la cohérence dialogique. Ainsi, plutôt que d'enchaînement, on devrait parler de juxtaposition de deux discours qui rentrent en rapport signifiant, à l'image du rapport qui s'établit pendant la messe entre le prêtre qui officie et les réponses de la communauté des fidèles.

Le deuxième type de dialogue offrant un dispositif énonciatif spécifique est le duo d'amour. Le seul passage des *Farsas y églogas* à reprendre l'intégralité des codes du duo d'amour est le très bref dialogue entre le Chevalier et la Demoiselle dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* :

B.81	CABALLERO	¡O, señora, de mi vida!
B.82	DONCELLA	¡O, mi alma y mi señor!
B.83	CABALLERO	¡O, mi amor!
		¿dónde estáuades perdida ? (v. 402-405)

Le duo suit l'irruption soudaine du Chevalier, après une longue tirade où le Berger énumérait une série de cadeaux qu'il allait offrir à la Demoiselle pour la convaincre de rester. On notera donc qu'au niveau du cadre participatif, le duo s'inscrit dans une situation de trilogie, avec trois personnages présents sur scène et en mesure d'entendre chaque réplique prononcée. Le discours des deux amants, de par son caractère intime, exclut le troisième personnage. Le Berger est privé de parole de façon d'autant plus violente qu'il venait d'en faire un usage immodéré. Il est ainsi ravalé du statut de locuteur intarissable à celui de témoin indirect des échanges, dont la présence est, tout au mieux, tolérée par le couple. Cette présence étrangère permet néanmoins d'introduire une certaine distance : à l'image de l'observateur narquois des monologues commentés par Larthomas¹⁶⁴, le rôle de voyeur endossé par le Berger empêche ce duo d'amour d'atteindre pleinement sa visée lyrique.

¹⁶⁴ Voir ci-dessus, p. 388.

Mise à part cette spécificité dans le cadre participatif, le contenu du dialogue reste très conventionnel. Nous avons déjà analysé l'emploi de la parole en écho, trait le plus saillant du duo d'amour. La parole amoureuse est aussi repérable dans les formes d'adresse, caractérisées par une parfaite symétrie. Cette symétrie est, tout d'abord, celle des pronoms d'adresse. Les amants, pour s'adresser la parole, usent d'un *vos* réciproque¹⁶⁵ (« estáuades »), qui semble a priori s'accommoder mal¹⁶⁶ du désir de fusion, d'anéantissement total de la distance véhiculé par l'idéal amoureux. Le succès ultérieur de ce vouvoiement entre amants atteste pourtant qu'il est bien compatible avec les exigences de l'amour : le *vos* vient en effet souligner une forme de pudeur féminine (le *recato*) et de retenue masculine (la *templanza*) qui s'intègrent parfaitement à l'imaginaire amoureux. De plus, sur l'axe vertical du pouvoir, on peut lui attribuer une valeur de déférence et de soumission. On assiste alors à une « auto-objectivation » par laquelle le sujet amoureux se donne tout entier comme objet à son amour. Ubersfeld définissait la relation amoureuse dans le théâtre comme une « relation duelle symétrique où s'échangent le sujet et l'objet, où donc chacun est objet (d'amour) pour l'autre¹⁶⁷ ». Ce duo d'amour est plus extrême encore. Le *moi* sujet s'efface, en tant que sujet grammatical, mais surtout en tant que sujet d'une volonté, celle-ci étant entièrement abandonnée à l'autre. Les appellatifs ne pourraient pas être plus explicites. L'autre est le « señor » ou la « señora », celui qui est doté du pouvoir de commander. Il est aussi l'âme et la vie de l'amoureux, métaphores qui évoquent une dépendance absolue, une impossibilité de concevoir désormais le *moi* en tant que sujet isolable.

Si le duo d'amour n'a qu'une présence anecdotique dans les *Farsas y églogas*, la requête d'amour, elle, apparaît comme l'un des ressorts dramatiques principaux des trois *farsas* profanes. Dans un endroit éloigné des regards, un berger et une femme (noble ou bergère) se croisent. La rencontre, on le comprend aisément, est porteuse d'une forte charge érotique implicite. L'espace où elle se déroule, forêt ou *sierra*, est traditionnellement associé aux rendez-vous galants. Les personnages qu'elle met en scène connotent, pour certains, l'amour courtois (la Demoiselle), pour d'autres, un amour plus rustique (les bergères des *serranillas* du Marqués de Santillana), et pour les bergers, proches des satyres, un amour plus primitif et sauvage. L'ensemble des

¹⁶⁵ Il est vrai que la Demoiselle, interrompue par le Berger, ne pourra pas répondre à la question qui lui est posée, et donc n'arrivera pas à employer le *vos* attendu.

¹⁶⁶ Les auteurs contemporains de Lucas Fernández préfèrent, en effet, le tutoiement réciproque lorsqu'ils font parler des amoureux issus des couches sociales supérieures, à l'image de Plácida et Vitoriano chez Encina, ou de Calisto et Melibea chez Fernando de Rojas.

¹⁶⁷ Ubersfeld, 1996, p. 27.

éléments de la situation d'énonciation impose donc comme une évidence l'émergence, dans le dialogue, d'une requête d'amour.

Celle-ci s'inscrit dans les longs tête-à-tête entre Bras Gil et Beringuella (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*), et entre le Berger et la Demoiselle (*Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*), ainsi que dans cette scène bien plus courte, mais plus complexe du point de vue du cadre participatif, au cours de laquelle Pravos déclare sa flamme à Antona devant plusieurs témoins (*Farsa de Pravos y el soldado*). Du point de vue du dispositif énonciatif, la requête d'amour a pour objectif la modification des rapports entre personnages sur l'axe horizontal de la distance. Les différents couples négocient au cours des échanges la bonne distance qui sied à leur relation et adoptent soit la neutralité polie qui clôt la rencontre entre la Demoiselle et le Berger (distance moyenne), soit l'union charnelle et/ou matrimoniale¹⁶⁸ qui sanctionne les amours de Bras Gil et Beringuella et de Pravos et Antona (distance minimale). Cette définition progressive de la relation passe d'abord par une définition des personnages eux-mêmes, qui ne cessent de produire dans leur discours des images de soi et d'autrui. Revenons encore une fois au dialogue initial entre Bras Gil et Beringuella :

- | | | |
|------|-------------|--|
| A.8 | BERINGUELLA | Anda, vete, vete, Bras,
ño estés conmigo en rizonas;
tírte allá con tus barzones,
ño me quieras tentar más. |
| A.9 | BRAS | Escucha, mira, verás,
ño seas tan reuellada
y tan tesa y profiada,
que llugo llugo te yrás .
Pues dime, di que me quieres .
Quiérote ya que me quieras .
¿Qué te quiera? mas ¿de ueras?
¡Mia fé sí!, si tu quieres .
Anda de aquí. Más no esperes .
Pues dáca, dame vn filete.
Ño te atreuas; anda, vete .
¡Ay Dios! ¡quán lloçana que eres !
Quiéreme, quiéreme ya;
Echa acá el rabo del ojo,
Ño tengas de mí cordojo,
Mira mira, mira acá.
¿Y aún habras ? verá, verá.
¿cómo sos tan perpexible? (v. 65-86) |
| A.10 | BERINGUELLA | |
| A.11 | BRAS | |
| A.12 | BERINGUELLA | |
| A.13 | BRAS | |
| A.14 | BERINGUELLA | |
| A.15 | BRAS | |
| A.16 | BERINGUELLA | |
| A.17 | BRAS | |
| A.18 | BERINGUELLA | |

¹⁶⁸ Bras Gil et Beringuella consomment, ou plutôt, ont l'intention de consommer leur amour avant même que l'idée de mariage ne soit évoquée. Antona, plus prudente, exige à son prétendant une demande en mariage comme preuve d'amour.

Les mots en gras correspondent à des verbes conjugués à la deuxième personne du singulier. Le *tú* est donc de toute évidence le pronom dominant dans ce passage où les personnages parlent à leur interlocuteur, mais surtout parlent *de* lui. Un classement de tous les verbes en fonction de la personne à laquelle ils sont conjugués¹⁶⁹, sur les répliques allant de l'ouverture du dialogue à l'accord de Beringuella aux vers 145-148, aboutit à ce tableau :

	Verbes à la 1 ^e personne du singulier	Verbes à la 2 ^e personne du singulier	Verbes à la 3 ^e personne	Verbes à la 1 ^e personne du pluriel
Bras Gil	17	30	8	-
Beringuella	2	29	10	1

Les chiffres sont éloquents. Une écrasante majorité des verbes est conjuguée à la deuxième personne. Bras Gil et Beringuella tentent, au fil de leurs répliques, d'agir sur l'autre et d'en construire une image qui serve leurs buts. La deuxième remarque qui s'impose est la dissymétrie flagrante dans l'emploi de la première personne. Bras Gil, qui, pour mener sa requête, est bien obligé de « se vendre », ne s'interdit pas l'usage de cette personne. Sa stratégie de séduction est, dans l'ensemble fondée, sur la production d'images négatives de son interlocutrice à qui il reproche sa cruauté, mais cette stratégie est complétée par la production d'images de soi visant à inspirer la pitié (« Ay, que en tu amor estoy preso », v. 107 ou « por tu amor esté ciego », v. 122). Beringuella de son côté, ne fait qu'un usage exceptionnel de la première personne. Les deux emplois relevés correspondent à la reprise d'un énoncé de Bras (« ¿que te quiera ?, v. 75) et à l'accord qui clôt la séquence de requête (« el dolor que é de te ver / me haze ser tuya de

¹⁶⁹ Le critère de classement choisi présente quelques limites. En effet, les verbes à la troisième personne peuvent parfois être intégrés à la sphère de la première ou de la deuxième personne, comme dans « Sea de tu compasión, por que sane'l corazón » (v. 130-131) ou dans « Será mi vivir morir » (v. 135). Il exclut, en outre, d'autres marques par lesquelles les énonciateurs s'inscrivent dans leur discours, et notamment les pronoms complément d'objet direct et indirect. Malgré ces défauts, il nous semble présenter l'avantage de la simplicité, et aboutir à des résultats parlants.

grado »). La bergère n'aime guère parler d'elle. Sa stratégie de défense, qui est en fait une stratégie d'esquive, ne passe pas par la contestation des images d'elle que produit Bras¹⁷⁰ mais par le recentrage systématique du thème du dialogue sur le comportement de son interlocuteur. Ce chassé-croisé d'images de soi et de l'autre explique la densité étonnante d'adjectifs qualificatifs et d'attributs du sujet dans le passage. Le discours de Bras en offre un bel éventail, que nous avons classé en trois catégories :

- images du *moi* : « lloco perdido » (v. 101), « preso » (v. 107), « ciego » (v. 122), « cuytado » (v. 140), « llastimado » (v. 144) ;
- images négatives de Beringuella : « reuellada » (v. 70), « tesa » (v. 71), « profiada » (v. 71), « lloçana¹⁷¹ » (v. 80), « zahareña » (v. 90) ;
- images positives de Beringuella : « lloçana » (v. 80), « garrida » (v. 89), « alagüeña » (v. 91), « adamada » (v. 98), « querida » (v. 96).

Le discours de Bras véhicule certains traits caractéristiques des personnages féminins de la poésie et du théâtre de la Renaissance, et notamment leur ambivalence fondamentale. La femme est en effet perçue comme hautaine et cruelle, mais reste le seul espoir de salut et de refuge : Bras ne cesse de demander à Beringuella de le sauver (« por que redemies mi vida », v. 92), ou d'être son refuge (« Ño me quieres abrigar », v. 103). À ces traits que la bergère partage avec les femmes nobles, s'ajoutent des traits plus *pastoriles*. Les adjectifs « garrida » ou « alagüeña » insistent sur la vitalité qu'attribuaient les spectateurs urbains aux « vaqueras de la Finohosa ». Lucas Fernández réussit ainsi à créer un modèle de personnage mixte qui emprunte des traits à deux types littéraires normalement étrangers l'un à l'autre. L'attrait rustique qui se dégage de la paysanne en fait la partenaire idéale de Bras Gil, mais son dédain la rapproche de l'idéal féminin du spectateur urbain, qui, de ce fait, ressent une affinité élective pour Beringuella.

Celle-ci, dans son discours, reprend les adjectifs et les attributs employés par Bras pour faire son autoportrait, tout en changeant leur orientation argumentative. Le Berger reprenait certains codes de la poésie *cancioneril* en se présentant comme

¹⁷⁰ Ce refus de contester le portrait que dresse d'elle Bras peut s'expliquer par son caractère finalement assez flatteur. Le berger lui reproche en effet d'être cruelle et entêtée, deux traits associés communément à l'être aimé, et paradoxalement valorisés par l'amoureux.

¹⁷¹ L'adjectif « lloçana » est ici ambivalent. Le DRAE donne en effet deux définitions de *lozanía* aux connotations opposées : « 2. En los hombres y en los animales, viveza y gallardía nacidas de su vigor y robustez » et « 3. Orgullo, altivez ». Par son exclamation « ¡Ay Dios! ¡qué lloçana que eres! » (v. 80), Bras Gil fait donc l'éloge de la vitalité de la bergère tout en déplorant son orgueil. Cet usage d'adjectif polysémiques était apparu de façon quasi identique dans cette apostrophe à l'Amour : « ¡Ay amor! ¡como sos caro! » (v. 24).

l'esclave maltraité de l'amour. Beringuella offre une autre explication au mal qui torture son interlocuteur, en le qualifiant de « perpexible¹⁷² » (v. 86), d' « empoçoñado » (v. 137) et d' « aojado » (v. 141) et en l'accusant implicitement de ne pas être « en su seso » (v. 106). Elle attribue successivement le comportement de Bras à son tempérament colérique, à des forces malveillantes qui l'auraient empoisonné ou lui auraient jeté le mauvais œil, et à une folie qui n'a guère de ressemblances avec la folie amoureuse.

Or c'est bien sur la définition exacte du mal qui ronge Bras que va se jouer l'accord ou le refus de la bergère. Sa volonté finit par plier lorsqu'elle cesse de voir en Bras un être animé par des forces extérieures malveillantes. Ce changement de point de vue est marqué par la reprise de l'adjectif « llastimado » par lequel Bras se décrivait : « en te ver tan lastimado, me fuerzas a te querer » (v. 145-146). Pour arriver à ce résultat, Bras aura déployé un large éventail de stratégies conversationnelles, comprenant l'apostrophe flatteuse, l'alternance d'actes directifs et d'actes assertifs à valeur argumentative, des appels à la compassion de son interlocutrice à la limite du chantage affectif, des ralentissements et des accélérations du rythme, ainsi que l'expansion verbale et les tentatives de monopolisation de l'espace conversationnel¹⁷³. La plupart échouent face à la fermeté de Beringuella et c'est un changement dans le mode énonciatif qui va finalement provoquer le déclic tant souhaité. L'ouverture de la requête est en effet placée sous le signe de la maladresse. Bras Gil garde l'ensemble des traits qui font de lui un personnage comique, en particulier l'emploi du *sayagués* et les incorrections linguistiques qui lui sont inhérentes. Il réduit sa déclaration d'amour à un seul vers : « quiérote ya que me quieras » (v. 74). La brièveté de la formule, sa lourdeur

¹⁷² « Perpexible : [...] violento. Cañete : propenso a enardecerse pronto, a inflamarse » (D'après le glossaire de Canellada).

¹⁷³ On trouve un condensé de toutes ces stratégies dans cette strophe :

A.19 BRAS GIL

Ay, Beringuella garrida
ño seas tan zahareña ;
torna, torna te alagüeña
por que redemies mi vida,
que ya la traygo aborrida
y no quiero más vivir,
sino llugo me morir,
si no as de ser mi querida. (v. 89-96)

La structure du chantage repose sur les adverbes et conjonctions qui scandent les trois derniers vers (y no / sino / si no) par des effets d'écho phonétique. Le chantage est d'autant plus grave que l'adverbe « llugo » insiste sur l'immédiateté de la menace.

dans la répétition du verbe *querer*, et sa sonorité âpre, par la présence d'une déclinaison /ote/ qui n'est pas très heureuse, témoignent du caractère rustique de la requête.

Cependant, rythmé par les échecs de ses stratégies successives, l'apprentissage de la façon correcte d'exprimer ses sentiments se met progressivement en place. Les éléments comiques du discours rustique sont évacués, pour aboutir à cette surprenante réplique de Bras :

A.37 BRAS GIL

Será mi viuir morir,
mi gloria, la sepultura. (v. 135-136)

Le berger adopte ici le ton et le style de la requête courtoise. Il emprunte ses figures de style (hyperbate, parallélisme syntaxique, oxymore). Il abandonne surtout l'emploi du *sayagués*, changement linguistique dont témoigne l'absence de la métathèse entre vibrante et liquide dans « gloria¹⁷⁴ ». Le berger fait référence à des notions abstraites et élevées qui contrastent avec les références très matérielles de son discours antérieur. Le caractère élevé de notions comme « gloria » ou « sepultura » est d'autant plus apparent que ces notions font écho, dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, à une réplique de la Demoiselle, personnage dont la nature aristocratique est à l'opposé du Berger :

B.74 DONCELLA

Ya mi **gloria** es acabada
y rematada.
Mi casa, la **sepultura**. (v. 336-338)

Il y a donc chez Bras Gil émergence, au milieu d'un discours rustique, d'un discours autre, dont la source énonciative est à chercher dans l'imaginaire courtois. Une telle polyphonie est de toute évidence fort invraisemblable, et fait apparaître le caractère polymorphe du personnage du berger : ses traits caractéristiques et sa cohérence psychologique peuvent être sacrifiés aux nécessités dramatiques d'une séquence. L'écart entre les différentes couches énonciatives de son discours a un rôle éminemment expressif. Il permet de souligner les répliques où le *sayagués* est abandonné, répliques qui se trouvent du coup dotées de la force nécessaire pour faire enfin plier l'être aimé.

La requête d'amour dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* finit ainsi par montrer les conditions qui doivent être réunies pour que la déclaration d'amour soit

¹⁷⁴ Dans la bouche de personnages rustiques, la variante employée normalement est *grolia*, comme dans « gran grolia siento en el cuajo » (*Égloga del Nacimiento*, v. 3).

recevable. À l'inverse, la même séquence dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* s'appliquera à montrer quels facteurs empêchent inéluctablement la réussite de l'entreprise amoureuse du Berger. D'emblée, la situation initiale est radicalement différente. À l'homogénéité de l'origine sociale du couple de la première *farsa* succède une disparité qui trouve son écho dans les formes d'adresse. Le berger emploie exclusivement un *vos* déférent pour s'adresser à la Demoiselle, qui en retour, use d'un *tú* condescendant pour s'adresser au berger. La non-réciprocité du *tratamiento* inscrit leur relation sur l'axe hiérarchique comme une relation entre une supérieure et un inférieur. L'obstacle que représente l'écart social se double ainsi d'un obstacle linguistique : comment réussir à agir sur l'axe de la distance alors que la hiérarchie impose un *vos* distant et respectueux ?

La deuxième différence de taille avec la *Comedia de Bras Gil et Beringuella* réside dans le degré de connaissance mutuelle. La Demoiselle et le Berger sont, au début de la pièce, de parfaits inconnus l'un pour l'autre. Il est difficile, dans ces conditions, de produire des discours aussi centrés sur l'autre que l'étaient ceux de Bras Gil et Beringuella. Un classement des verbes employés en fonction de la personne à laquelle ils sont conjugués débouche ainsi sur des résultats très différents :

	1 ^e personne du singulier	2 ^e personne du singulier (<i>tú</i> + <i>vos</i>)	3 ^e personne	1 ^e personne du pluriel	2 ^e personne du pluriel (<i>vosotros</i>)
PASTOR	43	49	48	3	1
DONCELLA	23	16	59	-	4

La comparaison avec le tableau antérieur réserve de nombreuses surprises. La différence la plus remarquable est sans doute l'écart drastique dans l'emploi de la deuxième personne. Certes, le Berger continue à en faire un usage conséquent (quoique proportionnellement bien inférieur à celui de Bras) : pour s'assurer de la poursuite d'un dialogue en permanence menacé par le repli quasi autiste de la Demoiselle, il ne cessera de l'interpeller directement, soit par des impératifs (« Dayle a rabia y ño curéys / ya más dél », v. 29-30), soit par des commentaires visant à faire parler d'elle la jeune femme (« mucho le deuéys de querer » v. 38 ; « mucho os congoxáys » v. 90 ; « gran quexigo/ vos acossa y gran quexumbe » v. 190-191). Le Demoiselle, en revanche, n'emploie la deuxième personne que très rarement, et le plus souvent pour exiger un peu de tenue à son insolent interlocuteur (« no digas tal » v. 64, « Aparta'llá » v. 134). Elle ne montre guère d'intérêt, à l'inverse de Beringuella, à parler du Berger, ni à expliquer son comportement. Un seul passage montre la Demoiselle en train de se pencher, avec un mélange de condescendance et d'intérêt sincère, sur le cas de ce berger fruste qui se prétend capable de ressentir de l'amour. Il est néanmoins significatif que ses questions et ses commentaires ne portent à aucun moment sur le cas particulier du Berger. La question qui déclenche la séquence est ainsi formulée de façon assez générale : « ¿Y hastá acá el amor estiende / su poder entre pastores? » (v. 208-209). Le pluriel de « pastores » permet à la jeune femme de ne pas affirmer dans son discours les sentiments du Berger, noyés dans un ensemble de personnes. La stratégie s'avère payante, puisque le Berger, ravi de défendre sa classe sociale, glisse d'un *yo* potentiellement dangereux pour la Demoiselle à un *nosotros* bien plus inoffensif :

B.56 PASTOR

Catúan**os** los sentidos,
sojuzga los pensamientos,
andamos tristes, perdidos,
desmaydos,
con congoxosos tormentos. (v. 226-230)

La Demoiselle s'accommode fort bien de ce glissement énonciatif, et répondra systématiquement par un *vosotros* jusqu'à la fin de la séquence sur l'amour chez les bergers, y compris lorsque le Berger tente un retour vers le *yo* :

B.62 PASTOR

¡Ay, ay, ay ! no digáys tal,
que en mal punto os **miré yo**;
[...]

B.63 DONCELLA

Sí; mas, aunque **padecéys**¹⁷⁵,
cierto fáltaos lo mejor:
pues criança no **tenéys**,
no **podéys**
bien mostrar vuestro dolor. (v. 271-293)

Engagée durablement dans le dialogue (le temps où elle se contentait d'ignorer le Berger par des monologues autocompatissants est désormais révolu), la Demoiselle développe donc de nouvelles stratégies d'esquive, en jouant sur le dispositif énonciatif. Aux répliques très autocentrées du Berger, elle répond ainsi par des considérations d'ordre général, d'où un système pronominal qui oppose la première et la troisième personne :

B.64 PASTOR

Yo bien ancho y bien chapado
estó, y relleno, y gordo,
bien milordo.

B.65 DONCELLA

Asmo ño me hauéys mirado .
No **está** en esso el bien criado. (v. 294-298)

Ce système pronominal explique en partie certains des chiffres sur le tableau ci-dessus. Le Berger fait en effet un usage considérable de la première personne. Une des tactiques de séduction qu'il met le plus souvent en œuvre est la construction d'autoportraits valorisants qui s'avèrent bien maladroits : le trope communicationnel dote les images que le Berger produit de lui-même d'un grand potentiel comique, puisque le système de valeurs du Berger ne saurait coïncider avec celui de la Demoiselle et du public. De son côté, la Demoiselle, de façon fort surprenante, n'emploie cette première personne qu'en 23 occasions, soit environ la moitié des 43 qu'affiche le Berger. Pourtant, ce personnage n'est pas avare de mots lorsqu'il s'agit de faire étalage de son *moi* intime, ce que comprend très vite son interlocuteur. Comment expliquer alors ce chiffre relativement faible ? Nous avons déjà évoqué que le discours de l'intime chez la Demoiselle passe par les maximes et les proverbes, c'est-à-dire par le discours collectif cité (« quien espera desespera / el que busca anda perdido » v. 82-83, « Qualquier dama, si no es necia, / antes se deue matar /que no errar » v. 178-180), ainsi que par la médiation de scénarii mythiques (la reine Didon, María Coronel, Daphné, et

¹⁷⁵ Malgré l'absence d'un pronom explicite, il s'agit ici de toute évidence d'un *vosotros* et non d'un *vos*. Rien ne justifie, en effet, un changement soudain de *tratamiento* de la part de la Demoiselle, et, de plus, ce *vosotros* s'inscrit en continuité avec le *nosotros* employé auparavant par le Berger.

Lucrèce¹⁷⁶) dans lesquels elle investit sa subjectivité. La Demoiselle privilégiera en conséquence la troisième personne, (employée 59 fois !), personne délocutée, qui lui permet de s'extraire d'une situation d'énonciation peu confortable. Il s'agit en outre de la personne verbale par laquelle elle peut introduire son deuxième sujet préféré de conversation (après l'évocation de ses propres malheurs), à savoir l'énumération des qualités de son Chevalier :

B.15 Doncella

Él es tal que su figura
y hermosura
me da vida con afán.
Él es mi bien y desseo,
y en el viue mi esperanza.
Él es la gala y asseo
en que me veo,
con muy firme confianza. (v. 43-50)

Le Berger fait aussi un large usage de cette troisième personne, aussi bien pour parler du chevalier (« ¿Y tan huerte es de galán ? » v. 42), que pour commenter les scénarii mythiques dans lesquels plonge la Demoiselle (« Harto boba se hu ella / en ella assí matar », à propos de Didon, v. 96-97), ou pour se livrer lui-même à des tirades d'ordre général sur l'amour et ses effets (« los viejos aman las moças; / los moços aman las viejas », v. 244-245). Cette présence écrasante de la troisième personne est un facteur supplémentaire pour expliquer l'échec de la requête d'amour. Si le tête-à-tête entre Bras Gil et Beringuella visait avant tout à définir la situation et à en définir les participants par la production massive d'images de soi et de l'autre, celui qui se produit entre le Berger et la Demoiselle s'en éloigne régulièrement. On assiste ainsi dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* à ce mouvement de balancement caractéristique du théâtre de Lucas Fernández entre des passages tentant de définir la situation concrète, mais qui s'avèrent trop conflictuels et menacent par là la poursuite du dialogue, et des passages qui au contraire ouvrent sur un ailleurs, un hors-scène s'avérant être le seul espace où la coopération entre Berger et Demoiselle est possible. Dès lors, un seul passage dans la pièce montre une amorce de complicité entre les deux personnages. Le berger a réussi à capter l'intérêt de la Demoiselle en établissant un

¹⁷⁶ Tous ces scénarii mythiques ont en commun l'évocation de femmes malheureuses en amour : Didon, abandonnée par Énée, María Coronel, qui harcelée par le Roi de Castille, se brûla volontairement le visage, Daphné, harcelée par Apollon et transformée en laurier, et Lucrèce, violée par Sextus, fils du Roi Tarquin. On remarque une gradation dans l'horreur qui culmine dans le viol. La Demoiselle semble ainsi fantasmer sur son avenir immédiat, et évoque à demi-mots le danger qui la guette dans ce tête-à-tête avec le Berger et qui planera comme une ombre sur le dialogue jusqu'à l'arrivée du Chevalier.

parallèle entre leurs situations respectives (« yo por vos, vos por essotro » v. 207). Cette proximité contre-nature à laquelle ils aboutissent pendant un éphémère instant s'incarne dans la parfaite synchronie de cet enchaînement où les deux voix semblent désormais n'en faire qu'une :

B.58 DONCELLA

Ya no ay cerro, ya no ay llano,
ni castillo, ni montaña,
ni cabaña,
que amor no tenga en su mano.

B.59 PASTOR

Los viejos aman las moças;
los moços aman las viejas;
por las breñas, por las broças,
por las choças,
amor siembra sus consejas; (v. 240-246)

L'enchaînement est fondé sur les mécanismes de co-production d'interventions analysés dans le chapitre antérieur¹⁷⁷ : aucune note discordante dans la réplique du Berger, qui reprend les mêmes thèmes, la même valeur pragmatique et la même orientation argumentative que la réplique de la Demoiselle. Or cet indéniable rapprochement entre les deux personnages est mitigé par l'effacement des énonciateurs dans leur discours. L'accord entre Berger et Demoiselle n'est donc possible que par la disparition du *tú* et du *yo*.

La troisième requête d'amour, celle qui concerne Pravos et Antona dans la *Farsa de Pravos y el soldado*, ne peut être mise sur le même plan que les deux requêtes que l'on vient de commenter. Sa brièveté, ainsi que son cadre participatif spécifique (elle se déroule sous le regard du Soldat et de Pascual) lui assurent une place à part dans les pièces profanes de Lucas Fernández. En fait, elle apparaît plutôt comme une séquence imposée, qui vient conclure une pièce dont le noyau dramatique est ailleurs (dans la démonstration des mécanismes de solidarité masculine et de leurs limites), et à laquelle le dramaturge ne semble pas vouloir donner un poids trop important. Il ne s'agit pas pour autant d'une séquence bâclée, et l'émergence de techniques dramatiques originales démontre le soin avec lequel elle a été rédigée. Sans doute la plus importante de ces techniques est-elle l'emploi de la médiation comme stratégie de séduction. L'analyse de cette figure nouvelle dans le théâtre de Lucas Fernández déborde néanmoins le cadre de ce chapitre consacré aux dialogues à deux voix. Dans les échanges où n'interviennent strictement que Pravos et Antona, on peut remarquer un jeu avec le *tratamiento*,

¹⁷⁷ Voir ci-dessus, pp. 331-333.

d'autant plus significatif que les deux autres requêtes d'amour offraient une régularité parfaite dans l'usage des formes d'adresse. Comme le font la plupart des bergers des *Farsas y églogas* lorsqu'ils parlent entre eux, Pravos et Antona usent d'un *tú* réciproque qui marque leur appartenance à la même couche sociale. Cependant, un échange s'écarte de cet emploi systématique en faisant intervenir un *vos* :

C.209	PRAVOS	Ay, Antona, tus amores m'estorcijan sin dudar.
C.210	ANTONA	¡O, falso, traydor, traydor!
C.211	PRAVOS	¡Ay dollor! ¿aún no me queréys créer ?
C.212	ANTONA	Andá para engañador, burlador.
C.213	PRAVOS	¡Ay, que muero por te ver! (v. 762-769)

Comme le remarque Nadine Ly, l'usage exceptionnel de cette forme d'adresse permet de redonner à un *vos*, d'habitude conventionnel, un nouveau réseau de significations implicites :

Pravos aime Antona qui le repousse. *Vos* met en relief la tension affective et le désespoir du galant qui, vouvoyant la bergère, en fait un personnage inaccessible et l'ironie de la bergère qui, vouvoyant le berger, l'écarte d'elle par mépris¹⁷⁸.

En complétant l'analyse de Nadine Ly avec les outils méthodologiques développés par Kerbrat-Orecchioni¹⁷⁹, on dira que ce *vos*, qui est d'habitude réservé dans l'œuvre de Fernández à marquer la relation hiérarchique, prend ici la valeur de marqueur de distance (Ly emploi les termes fort significatifs d'« inaccessible » et d'« écarter ») : il y a rabattement de l'axe vertical sur l'axe horizontal.

Le dénouement de cette délicate négociation sur l'axe de la distance vient, à l'image de ce que l'on a observé dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*, de l'émergence dans le discours rustique de Pravos d'un discours autre, où l'on reconnaît les formules de la lyrique *cancioneril*. Ainsi, la première réplique que le berger adressait à sa bien-aimée offrait une vision scatologique de l'amour qui ne saurait ravir une jeune femme, aussi rustique soit-elle : « Ay, Antona, tus amores / m'estorcijan sin dudar ». Le verbe *estorcijar*, que Canellada définit comme « causar estorcijones o retorcijones »,

¹⁷⁸ Ly, 1985, p. 134

¹⁷⁹ Voir le chapitre « La relation interpersonnelle », du deuxième volume des *Interactions verbales* (Kerbrat-Orecchioni, 1992, pp. 9-141), dans lequel la linguiste dresse le tableau des différents marqueurs et taxèmes (marqueurs de la hiérarchie) dont la langue dispose pour définir la relation.

assimile le sentiment amoureux à un désordre intestinal. Quelques répliques plus tard, cette image relevant du « bas corporel » est abandonnée dans une réplique aux métaphores bien plus raffinées :

C.223 PRAVOS

Ño me embreuajes con yel,
pues la miel
de tu gala me dio daño.
¡O, desdichado de mí!
que en mal punto te miré.
Mi ventura tulla fue,
pues por verte te perdí. (v. 787-793)

Malgré la palatalisation du /n/ qui ouvre la réplique, l'ensemble est dépourvu de vocabulaire dialectal. L'image traditionnelle d'une beauté ambivalente aussi douce (« miel ») qu'amère (« yel ») apparaît ailleurs dans les *farsas* profanes, mais toujours déclinée sur un ton rustique que la complainte de Pravos n'adopte pas. Ce changement de registre porte ses fruits, et Antona répond en proposant une issue avantageuse pour les deux parties : si Pravos jure sur la croix de l'épouser, elle accepte volontiers de se donner. Une nouvelle fois donc, un phénomène de polyphonie énonciative permet la résolution d'un conflit dramatique.

L'affrontement agressif est, à côté de la requête d'amour, une des séquences clés dans les pièces de Lucas Fernández, y compris dans les pièces semi-profanes. Cette séquence s'accommode aussi bien des situations de trilogie, où elle est dotée d'une fonction de rituel d'exclusion/intégration d'un tiers, que des situations de dialogue, les seules qui nous intéressent pour le moment. Deux passages rentrent dans cette dernière catégorie : le conflit entre Bras Gil et Juan Benito (*Comedia de Bras Gil y Beringuella*, v. 287-377) et entre le Berger et le Chevalier (*Farsa de una doncella, un pastor y un caballero*, v. 401-404). Ces quatre personnages ne sont pas seuls sur scène pendant leur affrontement, mais leur monopole de la parole est complet, Beringuella et la Demoiselle étant reléguées au rang de spectatrices muettes.

Dans les *Farsas y églogas*, l'affrontement agressif prend la forme très codifiée de l'échange de *pullas*, terme qui désigne l'insulte destinée à offenser l'honneur de son destinataire. Les personnages se livrent à une sorte de joute verbale grotesque qui consiste à trouver le sobriquet le plus blessant pour son adversaire. On parle alors de « echarse pullas ». Dans le cas qui nous occupe de *pullas* entre deux personnages, la violence verbale glisse systématiquement vers la violence physique (coups du Chevalier

sur le Berger) ou vers des allusions à celle-ci dont la réalisation sur scène est probable (innombrables menaces de Juan Benito et de Bras). L'échange de *pullas* s'inscrit ainsi dans cette séquence plus large qu'est la *riña*¹⁸⁰. Ce glissement se justifie par l'importance des enjeux, qui s'opposent au caractère plus gratuit des *pullas* entre trois personnages¹⁸¹. Une question d'honneur est en effet au cœur de la dispute entre Juan Benito et Bras Gil. Une question de femmes, et donc indirectement d'honneur, oppose le Berger et le Chevalier.

Le deuxième point commun aux deux passages est de mettre en scène la révolte d'un inférieur hiérarchique envers celui qui est son supérieur du fait de son appartenance sociale (le Chevalier) ou de son âge (Juan Benito). Cette inégalité de statut entre les participants trouve une traduction originale au niveau des formes d'adresse. Ainsi, le dominé institutionnel ne manifestera jamais son insolence au point de s'écarter d'un *vos* déférent, imposé par des structures plus profondes que cette révolte ponctuelle. Le dominant institutionnel jouit, en revanche, du privilège de pouvoir employer alternativement le *tú* et le *vos*, à l'image de ce double échange où le Chevalier, irrité et déstabilisé par l'effronterie de son interlocuteur, abandonne le tutoiement que lui permet son rang pour laisser échapper une série de *vos* :

B.91	CABALLERO	Don villano auillanado, ¿no queréys vos os callar?
B.92	PASTOR	Don hidalgo te pelado llazerado ¿mas ño me queréys dexar?
B.93	CABALLERO	¿Atreueysos, pues, quiçá? (v. 424-429)

Frappé par cette émergence inattendu du *vos* chez un chevalier que rien n'oblige à faire preuve de tels égards, Nadine Ly avance une explication séduisante :

Il arrive que sous l'emprise de la colère le chevalier, insultant le berger, rompe le tutoiement que lui imposait la hiérarchie. Il use alors d'un *vos* qui ne rend pas le même son que le *vos* dont le berger le désigne régulièrement. [...] On se retrouve ici placé face à deux modalités de l'alternance : une variation figée, littérisée, qui impose au berger un *vos* respectueux et distant et au noble un *tú* familièrement condescendant d'une part ; et d'autre part, à l'intérieur de la relation supérieur-inférieur fondée sur le tutoiement, la

¹⁸⁰ Pour un modèle théorique de la *riña*, appliqué au théâtre de Diego Sánchez de Badajoz, voir Cazal, 1996.

¹⁸¹ Ce critère de gratuité nous a amené à écarter de notre analyse les quelques *pullas* que s'échangent Bonifacio et Gil au début de l'*Égloga del Nacimiento*, dont le caractère manifestement ludique semble difficilement s'accorder avec un véritable affrontement agressif.

liberté d'opposer au *tú* un traitement dont les compétences linguistiques sont mises au service de l'expressivité du discours¹⁸².

Ne s'intéressant que de façon tangente au théâtre de Lucas Fernández, Nadine Ly ne remarque pas une alternance similaire dans le dialogue entre Bras Gil et Juan Benito. L'alternance se fait ici dans le sens inverse. Le vieux berger emploie au premier abord un *vos* assez paradoxal pour s'adresser à celui qui vient, croit-il, de le déshonorer. On ne saurait attribuer à ce vouvoiement une quelconque marque de respect : la hiérarchie et la situation permettent largement à Juan Benito de ne pas s'embarrasser de formules de politesse. Le *vos* est donc à lire sur l'axe horizontal de la distance. Bras est un parfait inconnu, un étranger dont il ne connaît pas la généalogie et qui vient braver les habitudes vraisemblablement endogamiques de la campagne castillane en approchant sa petite-fille. Dans ce contexte, aucune forme de familiarité n'est acceptable pour s'adresser à Bras, et le *vos* rappelle à ce jeune intrépide l'échec de sa tentative d'intégrer le clan de Juan Benito et Beringuella. Pourtant, Juan Benito aussi, sous le coup de la colère, bascule dans le tutoiement :

A.94	JUAN BENITO	Bien así te honrren tus hijos.
A.95	BRAS GIL	Como vos queréys dineros.
A.96	JUAN BENITO	Dios te dé malos aperos.
A.97	BRAS GIL	Y a vos no falten cossijos.
A.98	JUAN BENITO	Y a ti te sobren litijos (v. 298-302)

La non-réciprocité du *tratamiento* est d'autant mieux mise en valeur que la plupart des phrases débutent avec un pronom personnel. Dans la strophe suivante, le vieil homme continue d'hésiter entre les deux formes d'adresse qui s'offrent à lui, avant de s'installer dans le vouvoiement durablement (mais non définitivement, le *tú* faisant des réapparitions régulières) :

A.102	JUAN BENITO	Dom maxote, ño pensés de habrar tanto por desprecio; aunque presumas de ñecio sepamos qué cosa es. (v. 306-309)
-------	-------------	--

Le premier verbe, conjugué à la deuxième personne du pluriel, appartient à une formule qui parodie les expressions de défi chevaleresque. Le *vos*, associé au

¹⁸² Ly, 1985, p. 133

détournement des apostrophes honorifiques (« Dom maxote »), s'impose pour permettre au public de reconnaître les codes chevaleresques que ces bergers ont la prétention ridicule de s'approprier. La deuxième moitié de la réplique n'a pas la même portée parodique, le vieil homme abandonnant l'échange d'invectives pour tenter de ramener le dialogue sur le sujet qui lui tient à cœur, à savoir le dévoilement de ce qui est arrivé entre sa petite-fille et cet étranger insolent. Juan Benito est donc à nouveau libre d'alterner les formes d'adresse au gré de ses sautes d'humeur.

Dans sa tentative de révolte, le dominé institutionnel ne dispose, au départ, comme seule arme, que de son habileté oratoire. Ainsi, la stratégie de défense des dominants institutionnels consiste dans un premier temps à tenter de priver leurs interlocuteurs de ce mince pouvoir. Le premier enjeu du conflit est donc l'espace discursif, et le Chevalier exprimera plusieurs fois le souhait de voir se taire enfin ce pénible perturbateur qu'est le Berger :

- | | | |
|-------|-----------|--|
| B.91 | CABALLERO | ¿no queréys vos os callar? (v. 425) |
| B.99 | CABALLERO | ¡Y cómo! ¿lengua tenéys? (v. 442) |
| B.103 | CABALLERO | ¿Y aún habláys? (v. 446) |
| B.115 | CABALLERO | Si no por no ensuziar
en tu sangre vil mi mano,
yo te ouiera hecho callar
y aún chistar. (v. 460-463) |

On retrouve chez Juan Benito des réactions similaires face à la résistance imprévue que montre Bras, qui refuse de se soumettre à l'interrogatoire public que veut lui imposer le vieil homme :

- | | | |
|-------|-------------|--|
| A.102 | JUAN BENITO | Dom maxote, ño pensés
de habrar tanto por desprecio. (v. 306-307) |
| A.114 | JUAN BENITO | ¡O hydeputa mestizo,
hijo de cabra y herizo!
¿Y vos aún habráys, habráys? (v. 335-337) |

Malgré ces mises en garde, Bras Gil et le Berger continuent de parler. Ne pouvant, ou n'osant pas s'appuyer sur la forme d'adresse pour mener à bien leur entreprise de déstabilisation, ils se rabattent sur les appellatifs, qui permettent de

produire des images dévalorisantes de leurs adversaires et des images valorisantes d'eux-mêmes. Les discours des personnages sont en effet massivement constitués d'apostrophes injurieuses, acte de langage qui l'emporte sur tout autre, y compris la menace. Dans *Théâtre et traditions populaires*, Françoise Maurizi analyse en détail le fonctionnement de l'insulte chez Lucas Fernández, qui sert à « disqualifier tout en classifiant¹⁸³ » (autrement dit, dans la terminologie que Kerbrat-Orechhioni emprunte à Goffman, il participe à la définition de la situation). La disqualification renvoie au rabaissement de l'adversaire par l'emploi de tout un champ sémantique ayant trait au « bas » tel que le définit Bakhtine. Maurizi développe ainsi un long commentaire sur cette dernière réplique de Juan Benito, et notamment sur la curieuse filiation que le vieil homme attribue à Bras : le berger devient le résultat du croisement entre une chèvre et un hérisson, hybridation typiquement carnavalesque et hautement insultante. La classification s'appuie sur l'emploi d'appellatifs évoquant un groupe social réciproquement méprisé (« palaciego », « hidalgo », et « don villano auillanado » pour la *Farsa de una doncella un pastor y un caballero*, et « llobo rabaz¹⁸⁴ » et « don viejo cano » pour la *Comedia de Bras Gil y Beringuella*). Les suffixes péjoratifs et les épithètes viennent renforcer l'orientation argumentative dont est doté l'appellatif. Les épithètes permettent de surcroît de localiser les caractéristiques sur lesquelles se cristallise l'opposition des systèmes de valeurs. La plus significative de ces caractéristiques, celle qui revient le plus souvent, est la chevelure, du fait de sa relation à la virilité. Le Chevalier traite ainsi le Berger de « melenudo » (v. 451), évoquant par là son aspect animal, tandis que le Berger se moque de la « melena pendada y carmenada¹⁸⁵ » (v. 434-435) du Chevalier, signe des manières efféminées qu'adoptent les courtisans loin des rudesses de la vie rurale. Bras, enfin, se réfère aux cheveux grisonnants de Juan Benito dans un but ostensiblement injurieux dans l'expression « don viejo cano » (v. 345).

Juan Benito et le Chevalier tentent bien de répliquer aux insolences de leurs deux jeunes interlocuteurs. Malgré leur résistance, néanmoins, il faut admettre une certaine supériorité de la part de ces derniers dans l'art de manier la *pulla*. Comme

¹⁸³ Maurizi, 1994, p. 192.

¹⁸⁴ Le terme « rabaz », déformation rustique de *rapaz*, semble, au premier abord, renvoyer à la voracité animale du loup. Néanmoins, Covarrubias ne recueille qu'un seul sens pour ce terme : « El niño, por ventura por la inclinación que tiene a querer tomar todo lo que ve y tiene delante ». L'appellatif « rabaz » ferait ainsi partie d'une stratégie d'infantilisation de Bras Gil.

¹⁸⁵ Covarrubias définit « carmeñar » comme « mesar a uno muy bien los cabellos ».

l'affirme Maurizi, « ils sont sur leur terrain, la *pulla* est leur domaine »¹⁸⁶. La stratégie déstabilisatrice du Berger mènera le Chevalier à perdre pied et à faire usage de la force, précipitant l'intervention de la Demoiselle et donc le basculement dans une situation de trilogie. Quant au conflit entre Bras Gil et Juan Benito, on assiste au cours des répliques à une inversion des rapports de force (après tout, Bras est plus jeune, et donc physiquement avantagé, ce que finit par comprendre amèrement le vieil homme). Ainsi, au début du dialogue, c'était Bras qui se montrait réticent à s'engager dans l'échange verbal. Sa première réponse à une agression de Juan Benito est une plainte auto-adressée, proche de l'aparté, par laquelle le berger s'extrait de la situation d'énonciation :

A.96	JUAN BENITO	Y vos, don llobo rabaz mucho os mostráys mesurado.
A.97	BRAS GIL	¡O, cuán crudo hu mi hado! (v. 282-284)

Quelques strophes plus tard, une fois que Bras Gil a repris confiance en ses capacités à l'emporter, c'est au tour de Juan Benito de chercher une pause dans l'enchaînement d'agressions par le biais d'une plainte auto-adressée :

A.120	JUAN BENITO	Ay, ay, viejo pecador, y ora, en cabo de mis días, ¿y tú de venir auías a me dar tal deshonor? ¡O falso, malo traydor! (v. 354-358)
-------	-------------	---

On assiste dans la réplique de Juan Benito à un glissement de destinataire d'autant plus curieux qu'il se situe à l'intérieur d'une même phrase. Ainsi, les deux premiers vers sont auto-adressés, il s'agit d'une amorce de monologue plaintif, dont l'apostrophe « viejo pecador » lève toute ambiguïté concernant le destinataire. Ce monologue est brutalement interrompu au troisième vers par l'apparition d'un *tú* en situation syntaxiquement incorrecte qui marque le changement soudain de destinataire. Le procédé donne au passage un ton indéniablement oral. Il remplace en effet la structure syntaxiquement attendue (« y ora, en cabo de mis días, de venir tú avías a me dar tal deshonor »), par une autre qui traduit les mouvements intérieurs de l'âme du vieillard, et notamment un revirement agressif après un repli sur soi qui faisait figure

¹⁸⁶ Maurizi, 1994, p. 195

d'aveu de faiblesse. Ce jeu sur le destinataire, ce glissement subtil dans le cadre participatif, témoigne, sinon de la maturité technique du théâtre de Fernández, du moins de l'intuition que montre le dramaturge quant aux formes susceptibles d'octroyer plus de vitalité à son texte, et donc un caractère dramatique plus marqué. Ce n'est cependant que dans les situations de trilogues et de polylogues que son art de jouer sur l'alternance de destinataires sera porté à son plus haut degré d'élaboration.

2.4/ Le trilogue

Du trilogue, Anne Ubersfeld dit qu'il s'agit d'une « forme puissante », entendant par là une forme capable de résoudre les conflits qui structurent une pièce¹⁸⁷. Il faut accorder que c'est en effet le cas dans les *Farsas y églogas*. Certes, la plupart des pièces du recueil terminent par un polylogue à quatre voix ou plus qui célèbre l'ordre retrouvé. Cependant, cet épilogue joyeux est précédé systématiquement par un trilogue à trois voix au cours duquel on assiste au dénouement de l'intrigue, ou plutôt, d'une des micro-intrigues qui jalonnent les pièces. Cette « puissance » du trilogue s'appuie sur l'absence de symétrie (et donc d'équilibre de forces) qu'il suppose nécessairement. Tout trilogue est susceptible d'être scindé en deux, opposant d'un côté une dyade et de l'autre un personnage seul, opposition qui peut se faire d'après des modèles très différents¹⁸⁸. Dans les pièces profanes et semi-profanes de Fernández, deux modèles sont privilégiés. Le premier met en scène une dyade consensuelle, fondée sur l'alliance de deux personnages dans le but d'exclure le troisième. Nous en avons relevé quatre occurrences dans le recueil :

- la dyade Bras Gil / Beringuella vs Juan Benito dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* ;
- la dyade Pravos / Pascual vs le Soldat dans la *Farsa de Pravos y el soldado* ;
- la dyade Bonifacio / Gil vs Macario dans l'*Égloga del Nacimiento* ;
- la dyade Pascual / Lloreynte vs Juan dans l'*Auto del Nacimiento*.

Le deuxième modèle met en scène une dyade conflictuelle, fondée sur l'affrontement violent entre deux personnages, à côté de laquelle surgit un troisième

¹⁸⁷ Voir Ubersfeld, 1996, pp. 38-42.

¹⁸⁸ Pour une analyse en détail de toutes les figures de trilogues, consulter l'ouvrage collectif le *Trilogue* (Kerbrat-Orecchioni et Plantin, 1995).

personnage qui a fonction de médiateur. Nous en avons relevé trois occurrences dans le recueil.

- la dyade Juan Benito / Bras Gil vs Miguel Turra dans la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* ;
- la dyade Chevalier / Berger vs Demoiselle dans la *Farsa de una doncella, un pastor y un caballero* ;
- la dyade Pascual / Soldat vs Pravos¹⁸⁹ dans la *Farsa de Pravos y el soldado*.

La mise en place de ces différentes configurations, ainsi que leurs fluctuations ultérieures reposent en grande partie sur l'usage que font les personnages des marqueurs énonciatifs. Les pronoms d'adresse sont un élément clé dans cette construction, l'emploi d'un *vosotros* ou d'un *nosotros* permettant par exemple d'identifier sans trop d'ambiguïté une dyade. Le cadre participatif d'une réplique joue aussi un rôle de premier rang. En situation de trilogie, ce cadre devient passablement complexe. Une réplique peut ainsi être adressée collectivement à l'ensemble des récepteurs, ou, au contraire, en privilégier un au détriment de l'autre qui est relégué alors au statut de destinataire indirect. Elle peut même être successivement adressée aux deux personnages, et on observera de nombreux glissements de destinataire « en cours de route », qui concourent à donner au dialogue un ton moins rigide, et donc plus de vitalité. Autre effet de la situation de trilogie sur le cadre participatif, la prise de parole d'un personnage est bien moins automatique qu'en situation de dialogue, où il suffit d'attendre que son interlocuteur finisse sa réplique. Pour prendre la parole, il faudra parfois s'imposer. Cette affirmation est particulièrement vraie en ce qui concerne la première réplique de chaque nouveau personnage arrivant sur scène, qui devra souvent redoubler d'efforts pour se poser en interlocuteur légitime. Alfredo Hermenegildo commente en ces termes un peu rapides les modalités d'introduction des personnages sur scène dans les *farsas* profanes et semi-profanes, qu'il juge inférieures techniquement à l'*Auto de la Pasión* :

Es un detalle evidente de primitivismo la falta de agilidad para introducir los personajes en la acción. Lucas Fernández libra una verdadera lucha contra la brusquedad en la entrada de las personas. Generalmente recurre a llamar al personaje en cuestión. Otras

¹⁸⁹ On remarquera que le trilogie réunissant Pravos, Pascual et le Soldat offrait déjà la configuration précédente. Rien d'étonnant à cela, puisque les figures qu'adopte le trilogie et les alliances qu'il met en place sont fluctuantes et soumises en permanence à la négociation.

veces, el carácter entra en escena sin ningún aviso precedente y cortando en seco el diálogo mantenido con anterioridad a su llegada¹⁹⁰.

Ces remarques méritent quelques commentaires. Tout d'abord, l'adverbe « generalmente » nous semble employé de façon quelque peu abusive. Seuls trois personnages principaux¹⁹¹ sont appelés sur scène : Beringuella, Lloreynete et Antona. Les douze autres personnages arrivent en « coupant sèchement » le dialogue ou le monologue en cours. L'intrusion¹⁹² apparaît donc comme la modalité principale de prise de parole d'un nouveau personnage, en particulier lors du basculement en situation de trilogie (les trois exceptions signalées débouchent, en effet, l'une sur un polylogue, les deux autres sur des dialogues). Or contrairement à l'avis d'Hermenegildo, ces intrusions ne nous semblent pas relever d'une forme de primitivisme. Au contraire, Fernández prouve qu'il a conscience de l'impératif dramatique de concision informationnelle et pragmatique : un échange courtois de présentation n'aurait rien apporté à l'intrigue et aurait provoqué par là un relâchement de l'attention du public. De plus, l'arrivée des nouveaux personnages n'intervient pas, comme le suggère la formulation d'Hermenegildo, à un moment arbitraire du dialogue en cours. Le moment d'arrivée est soigneusement choisi par le dramaturge et coïncide soit avec un épuisement de la situation dramatique (Bras Gil et Beringuella ont réglé leurs différends, Pravos et le Soldat ont échangé longuement leurs points de vue sur l'amour), soit à l'inverse avec une tension portée à son paroxysme (Juan Benito et Bras Gil sur le point d'en venir aux mains). Mais c'est surtout en aval qu'il faut regarder pour apprécier la technique dramatique de Fernández. L'intrusion d'un nouveau personnage débouche sur une période de négociation avant d'accéder à une situation de communication complète. Le trilogie est ainsi placé dès son ouverture sous le signe de la tension. L'exemple le plus extrême est l'arrivée de Juan Benito après le pseudo-épilogue de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* :

Aquí entra de improviso el ahuelo de Beringuella llamado Juan Benito

A.72 JUAN BENITO

¡O! que (e)ñoramala **estéys**

¹⁹⁰ Hermenegildo, 1966, p. 19.

¹⁹¹ Nous excluons de ce fait les personnages qui arrivent pendant l'épilogue (Olalla, Marcelo et Pedro Picado) qui ont pour fonction essentielle de venir assister aux débordements de joie qui clôt les pièces.

¹⁹² Dans la terminologie interactionnelle, l'intrusion consiste, comme son nom l'indique, à s'approprier un tour de parole en brisant les règles qui régissent le système d'alternance. Sur les problèmes que soulève ce « raté », voir Kerbrat-Orecchioni, 1990, éd. 1998, pp. 180-182.

- | | | |
|------|-------------|--|
| A.73 | BERINGUELLA | en gran grolia y prazentorio;
¿qué es aqueste? ¿es desposorio,
que tal regolax tenés ?
Ay, mi padre señor es .
Dime, dime, di qué haremos . |
| A.74 | BRAS GIL | Doyle a rauia, ño [e]speremos,
si no, darños ha mal mes. (v. 234-241) |

Dès la didascalie qui annonce son entrée sur scène, la prise de parole de Juan Benito est présentée comme une intrusion (il arrive « de improuiso »), une rupture dans le système d’alternance qui régissait le dialogue jusqu’ici. Malgré les nombreuses marques d’adresse directe de sa réplique, comme la deuxième personne du pluriel et la forme interrogative, le vieil homme a du mal à s’imposer comme interlocuteur. Sa prise de parole n’entraîne pas l’ouverture du trilogue, les deux amoureux continuant à produire un dialogue fermé. Ainsi, le *él* qu’ils emploient pour faire référence au grand-père (« mi padre señor es » « darnos ha ») est combiné à un *nosotros* (« haremos » « esperemos ») par lequel ils entérinent leur statut de couple, combinaison qui exclut le nouvel arrivant du système communicatif. Ce dispositif énonciatif est doublé d’un système d’échanges qui parachève l’exclusion de Juan Benito : l’échange qu’il ouvre en A.72 est tronqué, privé de son intervention réactive, tandis que l’échange formé par A.73 et A.74 affiche un très haut degré de cohérence sémantico-pragmatique. La structure même de la strophe, qui réserve un quatrain à Juan Benito et un quatrain aux amoureux, sert à faire émerger une configuration opposant une dyade consensuelle à une menace extérieure.

Malgré sa supériorité numérique, la dyade se situe d’emblée en position d’infériorité sur l’axe vertical du pouvoir. En effet, avant même que l’identité du nouvel arrivant soit déclinée, plusieurs signes permettent au spectateur de l’identifier comme quelqu’un occupant une place élevée dans la hiérarchie paysanne. Le premier signe n’est pas linguistique : il est fort probable que des indices visuels (l’acteur choisi, des accessoires, etc.) dévoilent l’âge du personnage. Des signes linguistiques viennent confirmer cette impression, le personnage faisant usage dans sa réplique des droits associés à son âge. La prise de parole se fait sans aucune précaution oratoire, traduisant l’assurance de celui qui est convaincu de son droit de parole. Les actes de langages effectués sont eux aussi des marqueurs de position haute. Le premier est un acte expressif par lequel le personnage emploie son droit de juger (de façon, il est vrai, comiquement paradoxale, « grolia » et « prazentorio » n’étant guère attendus après le

« ñoramala » d'ouverture). Le deuxième est un acte interrogatif par lequel le personnage fait usage de son droit de savoir.

La confirmation de l'identité de l'intrus arrive par Beringuella. Le groupe nominal employé pour le désigner, « mi padre señor », témoigne de la déférence et de la peur que le personnage inspire chez sa petite-fille. La formulation peu habituelle insiste sur l'autorité paternelle exercée par Juan Benito, qui fonctionne comme un père en l'absence du père (on apprendra plus tard qu'il a élevé Beringuella). La suite de sa réplique met en évidence l'incapacité décisionnelle de la bergère, qui s'en remet à son nouveau partenaire. En effet, une fois l'union acceptée, son rôle dramatique s'efface derrière celui de Bras. Elle a remis les « clés du pouvoir » à son futur époux, et donc troqué une autorité (celle de son clan) pour une autre. Or Bras Gil ne se montrera pas à la hauteur de ses nouvelles responsabilités : au lieu de les assumer, il suscite une débandade aux allures grand-guignolesques. Plus grave, derrière ce comique fondé sur la lâcheté traditionnellement associée aux bergers du théâtre, se dessine un aveu de culpabilité ainsi qu'une reconnaissance implicite des droits revendiqués par le grand-père (droit de juger et de savoir, auquel se rajoute le droit de punir avec « darnos ha mal mes »).

Dès lors que ses droits sont implicitement admis, il suffit à Juan Benito de bloquer la fuite pour s'imposer en interlocuteur et commencer un travail de sape de la dyade que forment les amoureux. Ce sera chose faite deux strophes plus tard :

- | | | |
|------|-------------|--|
| A.76 | JUAN BENITO | Pues dezí, ora veamos,
¿cómo yo n'os dezía
que algún día os tomaría
con el hurto entre las manos? |
| A.77 | BERINGUELLA | Pues aora nos encontramos ,
¡por mi salud! neste punto. |
| A.78 | JUAN BENITO | ¿Qué ño ño? Bien vos barrunto . |
| A.79 | BERINGUELLA | ¡Pardiós! ¿Aquí nos estamos ? |
| A.80 | JUAN BENITO | Nadie ño me quitará,
por agora aquesta vez,
que ramo de cachondiez
entre vosotros ño está.
Pues quiças, quiças, quiçá... |
| A.81 | BRAS GIL | Dome a esta cruz y al diablo,
y ¡por cuerpo de sant Pabro!
que a esso no vine acá. (v. 250-265) |

Juan Benito continue de cumuler dans sa première réplique de nombreuses marques de position haute, comme le volume de parole, le contrôle de l'ouverture des échanges, l'imposition de leur ton et de leur contenu, ou l'emploi d'impératifs. Le vieil homme se retrouve dans une position d'autant plus élevée qu'il se rattrape ici de l'échec relatif qui avait accompagné son entrée en scène. En effet, A.76 apparaît comme une variation réussie d'A.72. Les deux répliques ont en commun le même volume, le même acte illocutoire (la question), le même cadre participatif (l'adresse collective) et le même système pronominal, ancré sur un *vosotros* qui rentre en A.76 en conflit avec un *yo* qui s'affirme avec force. Or si la tentative d'intrusion en A.72 avait échoué, plaçant Juan Benito dans une position difficile, le succès de cette nouvelle tentative assure son ascendant au sein du trilogue.

Le reproche était adressé aux deux jeunes gens, or c'est Beringuella qui répondra en premier à Juan Benito. Le courage de l'affrontement de la part de la bergère met en relief par contraste la lâcheté dont fait une nouvelle fois preuve Bras Gil, qui s'illustre par son silence. Il est vrai, toutefois, que le lien de filiation en fait une interlocutrice privilégiée. Il est vrai aussi que le dommage qui est censé s'être produit la concerne, elle et son honneur. Mais la comparaison entre les répliques A.77 et A.79 de Beringuella et la réplique A.81 de Bras Gil est accablante pour ce dernier. Beringuella répond systématiquement au *vosotros* de Juan Benito par un *nosotros* qui prend la défense des deux personnages, montrant par là que les deux amoureux fonctionnent en couple solidaire. Seul le « por mi salud » laisse ressurgir l'individualité, mais le renvoi à la personne individuelle est de toute façon nécessaire pour garantir la valeur du serment. Or quand le berger intervient enfin en A.79, prenant le relais de Beringuella face au discours monolithique de Juan Benito¹⁹³, il ne se souciera que de sa propre défense (« que a esso no vine acá »). La dyade montre ainsi ses premiers signes d'effritement, faille que le vieil homme tentera d'exploiter. Ainsi, dans les répliques suivantes, il abandonne le *vosotros* et l'adresse collective pour travailler individuellement chaque interlocuteur :

A.82 JUAN BENITO

Mal criado en **tí crié**,

¹⁹³ La caractéristique du discours de Juan Benito est l'enchaînement sur le mode de l'autocontinuité, en ne montrant que rarement des marques d'enregistrement des répliques de ses interlocuteurs. Ses répliques successives ne sont que des variations de sa réplique initiale, ce qui donne au dialogue une structure cyclique et l'impression de faire du sur place. L'enchaînement en autocontinuité traduit surtout une forme de radotage, qui combinée au bégaiement (Juan Benito répète de nombreux mots), permet de tourner en dérision Juan Benito, dont l'âge évoque davantage la sénilité que la sagesse.

		pues me diste tal vegez; criéte desde niñez y verés ya para qué. Dime, dime cómo fue. dime si te sobajó . ¡Ñ'os digo que ahora llegó ? (sic)
A.83	BERINGUELLA	Dilo, dilo, ¡dilo ahé!
A.84	JUAN BENITO	Verá la cara de cabra rabiseca y sobollona, la cachinegra y putona y no echa de sí habra... ¡ Habra ya boca de tabra! Di ¿qué hazíades aquí? Ño, nada, triste de mí . Ño's escuséys con palabra. Y vos , don llobo rabaz, mucho os mostráys mesurado. ¡O quán crudo hu mi hado! vos sos vn gran lladrobaz que hazéys la guerra con paz. ¡Juro a sant Rollán, no hago ! (v. 266-287)
A.85	BERINGUELLA	
A.86	JUAN BENITO	
A.87	BRAS GIL	
A.88	JUAN BENITO	
A.89	BRAS GIL	

L'échange formé par A.82 et A.83 accélère le processus de déstructuration de la dyade Bras Gil / Beringuella. La tentative de prise de parole de Bras a échoué, ignorée par Juan Benito qui se tourne vers Beringuella. L'échec est d'autant plus significatif que Bras est déchu de son rang d'interlocuteur : dans les échanges entre le grand-père et la petite-fille, il ne sera évoqué qu'à travers la troisième personne, (« sobajó », « llegó »), la personne délocutée, exclue du système communicatif. Le *vosotros* disparaît en effet du discours de Juan Benito dès A.82, remplacé par un système pronominal ternaire *yo / tú / él*. Dans une sorte de chantage affectif, le grand-père insiste sur son lien avec la petite-fille, lien souligné par les nombreuses constructions verbales rapprochant la première et la deuxième personne. Or, comme s'il s'agissait d'une prémonition, le vieil homme, après six constructions fondées sur l'entrelacement du *tú* et du *yo* (« en tí (sic) crié », « me diste », « criéte », et le triple « dime »), clôt par une construction qui évoque l'union du *tú* et du *él* (« te sobajó »). La réponse de Beringuella en A.83 est fondée elle aussi sur un système pronominal ternaire, *yo / vos / él*, par lequel elle abandonne le *nosotros* solidaire d'A.77 et A.79. La jeune bergère vouvoie respectueusement son grand-père, lequel en retour jouit du privilège réservé aux supérieurs hiérarchiques d'alterner les formes d'adresse. Il commence ainsi par tutoyer

son interlocutrice, puis, avec « verés¹⁹⁴ » et « escuséys » glisse vers un *vos* qui traduit sa colère.

Le deuxième échange entre ces deux personnages, formé d'A.84 et A.85, offre un nouveau glissement énonciatif. Face à la résistance imprévue qu'affiche sa petite-fille, Juan Benito bascule dans l'iloïement, (emploi de la troisième personne pour s'adresser à une personne présente). En effet, les vers 274 à 277 sont en apparence auto-adressés, ce qui permet à Juan Benito de réifier Beringuella, de la reléguer du rang d'interlocutrice à celui d'objet dont on dresse un portrait monstrueux. Comme tout discours auto-adressé, il y a dédoublement de l'instance énonciatrice : Juan Benito semble se poser lui-même en témoin du comportement inacceptable de sa petite-fille et de la légitimité de sa colère. L'iloïement fonctionne cependant sur le mode du trope communicationnel. Derrière le destinataire apparent, les vers restent implicitement adressés à Beringuella, directement concernée par les images rabaissantes qu'ils véhiculent d'elle. Le portrait que dresse le grand-père est en effet construit sur deux mécanismes vexatoires. Le premier est l'animalisation de la bergère, traitée explicitement de chèvre (animal qui connote la légèreté) et de louve (d'après Canellada, « sobollona » serait une métathèse de *sollobona*, c'est-à-dire de *so loba*). Le deuxième est la segmentation du corps en différentes parties déformées : « cara de cabra », « rabiseca » (qui signifie « de rabo corto »), « cachinegra » (« de nalgas negras ») et « boca de cabra ».

Après cette mise à distance que permet la réification, Juan Benito revient en fin d'A.84 à une adresse directe, sans guère plus de succès que dans ses répliques antérieures. Il ne réussit ainsi à arracher à Beringuella qu'une énième reformulation de sa première réplique en A.77. Or même si la réussite n'est pas au rendez-vous, le vieil homme continue, pour l'instant, à jouir d'une position confortable dans le trilogie. Il a désolidarisé une dyade qui aurait pu s'avérer une menace, et peut se permettre d'ouvrir et de fermer les échanges à sa guise, et de choisir son interlocuteur. En A.86, il produit une réplique composée de deux interventions successives. Le premier vers est adressé à Beringuella. Il s'agit d'une intervention évaluative, par laquelle il juge la réponse de la

¹⁹⁴ Ce « verés » a suscité des interprétations divergentes. Pour Canellada, il est adressé « a todas la posibles personas que la oyen » (1976, p. 90). Canellada ne précise pas si dans ces personnes elle inclut les destinataires non fictionnels, mais la formulation étrange semble le sous-entendre. Cette adresse au public nous semble peu probable (on ne la trouve pas ailleurs dans le recueil). Nous préférons l'interprétation de Lihani (1973, p. 258-259), qui y voit un « tú verés » incorrect, à l'image du « tú sos » que Nadine Ly analyse comme la traduction du manque de compétence linguistique des bergers (Ly, 1985, p. 132).

bergère. Les deux vers suivant, introduits par un « Y » à valeur adversative, s'ouvrent par une double apostrophe qui traduit un glissement énonciatif : désormais, Juan Benito s'est tourné vers Bras. Cette façon d'agir lui permet de clore les échanges avec Beringuella en remportant le dernier mot (petite compensation narcissique pour l'aveu qu'il n'a pas réussi à arracher), et de s'attaquer à une cible qui, sait-on jamais, s'avèrera peut-être plus docile. On retrouve dans les attaques adressées à Bras des éléments déjà employés contre Beringuella. Le « rabaz » infantilise son adversaire, comme l'avait fait avant le rappel de l'enfance de Beringuella. À la « sobollona » répond ensuite le « llobo », ridiculisé par son manque d'agressivité, puisqu'il laisse la défense à la jeune fille et qu'il ne dit rien. On peut lire ainsi dans le commentaire « mucho os mostráys mesurado » une accusation à peine voilée de couardise. Cependant, malgré des débuts vacillants¹⁹⁵, Bras Gil va progressivement s'affirmer, faisant basculer ce trilogue initial dans le dialogue du type de l'affrontement agressif.

Pour arriver à cet affrontement direct avec Bras Gil, Juan Benito a dû s'imposer en interlocuteur, en ayant raison des résistances qu'affichait le couple. Or les dyades consensuelles, comme celle que forment les deux amoureux, ne sont pas les seules qui résistent à l'intégration d'un nouvel arrivant et au basculement du dialogue en trilogue. Les dyades conflictuelles peuvent aussi se dresser en obstacle à franchir pour celui qui tente de s'introduire dans la situation de communication. Ainsi, lors de son entrée sur scène, Miguel Turra trouvera les mêmes difficultés que Juan Benito à s'imposer en interlocuteur. Les strophes qui mettent en scène leurs arrivées sont d'ailleurs structurellement identiques :

MIGUEL TURRA	Verbum caro fatuleras; vosotros ¿por qué reñéys? Passo, passo, no's tiréys tan rezio a las mamulleras	JUAN BENITO	¡O! que (e)ñoramala estéys en gran grolia y prazentorio; ¿qué es aqueste? ¿es desposorio, que tal regolax tenés?
BRAS GIL	Pues haréos yo de veras que me conozcáys, don viejo.	BERINGUELLA	Ay, mi padre señor es. Dime, dime, di qué haremos.
JUAN BENITO	Sobaros he yo el pillejo si más partimos la peras. (v. 378-385)	BRAS GIL	Doyle a rauia, ño [e]speremos, si no, darños ha mal mes. (v. 234-241)

¹⁹⁵ Le berger ne profite même pas du premier tour de parole que lui accorde Juan Benito, se contentant de produire en A.87 une réplique assimilable à un aparté.

Les deux strophes sont divisées en deux quatrains, le premier étant réservé au nouvel arrivant, tandis que le deuxième est parfaitement partagé entre les personnages déjà sur scène. Une telle structure offre l'avantage de souligner l'opposition entre ce nouvel arrivant et des personnages unis par un lien fort, qui peut être conflictuel ou amoureux. Le dispositif énonciatif vient compléter cette opposition structurelle, même si sur ce point, les deux arrivées offrent quelques légères différences. La première réplique de Miguel Turra et celle de Juan Benito restent identiques d'un point de vue énonciatif, avec l'emploi exclusif d'un *vosotros* marquant une adresse collective, ainsi que d'un point de vue pragmatique, avec une question comme acte illocutoire principal. La suite offre aussi de nombreuses similitudes. À l'image de la réaction des jeunes amoureux, Bras Gil et Juan Benito ne font pas rentrer l'intrus dans le circuit communicatif. Ils vont même plus loin : les deux amoureux, n'adressaient certes pas la parole à l'intrus, mais du moins son entrée sur scène était-elle enregistrée dans leurs discours par le biais de l'opposition *él / nosotros*. Bras Gil et Juan Benito, eux, ignorent totalement la proposition de médiation de Miguel Turra et poursuivent leur dispute sur le même mode énonciatif qu'auparavant.

Face à cette dyade qui semble pouvoir continuer de fonctionner longtemps en circuit fermé, Miguel Turra optera pour une stratégie semblable à celle qu'avait choisie Juan Benito, à savoir le glissement d'une adresse collective à une adresse individuelle censée isoler chaque élément de la dyade :

A.129	MIGUEL TURRA	Pues sos viejo y más honrado aya, aya en vos más seso.
A.130	JUAN BENITO	¡O! que es vn villano teso que me ha oy aquí amenguado.
A.131	BRAS GIL	Ño vos zimbre yo el cayado por somo del pestorejo.
A.132	MIGUEL TURRA	Vos que auéys de dar consejo, ¿estáys más enterriado?
A.133	BRAS GIL	Por la vírgene de Dios, calla tú, pues que eres moço.
A.134	MIGUEL TURRA	Toma, verás qué'scorroço. Calla ya, y callad vos, y veamos entre ños esta ryña por qué fue, y amigos os haré, si queréys, ambos a dos. (v. 386-400)

Au cours de ces deux strophes Miguel Turra s'immisce progressivement dans le dialogue entre les deux bergers. La manœuvre n'est pas exempte de retours en arrière brusques, produits par les soubresauts d'agressivité de Bras Gil. Ces soubresauts ont une fonction éminemment comique, sur le modèle du diable à ressort dont Bergson fit la célèbre analyse¹⁹⁶. Ils servent aussi à ralentir l'intégration du médiateur, placée, comme toute nouvelle arrivée, sous le signe de la négociation et de la tension dramatique.

La stratégie d'intégration de Miguel Turra passe d'abord par une nouvelle intrusion en A.129 (la réplique de Juan Benito en A.128 ne lui était manifestement pas adressée). Cette fois-ci, néanmoins, le médiateur choisit un destinataire privilégié, Juan Benito, en opposition à l'adresse collective de sa réplique précédente. L'adresse directe se double d'un contenu pragmatique visant à interpeller fortement le vieil homme, sous la forme du reproche implicite. Ce changement de tactique conduit Miguel Turra à un demi-succès. Il obtient, il est vrai, une réponse de Juan Benito, qui cesse de s'adresser à Gil (le pronom désignant le jeune berger passant de la deuxième à la troisième personne) et se tourne vers cet intrus qui lui reproche, à juste titre, un comportement en décalage avec sa dignité d'ancien du village. Cependant, la réponse de Juan Benito fonctionne partiellement sur le mode du trope communicationnel. Elle est explicitement adressée à Miguel Turra, pour qui elle a un rôle de justification, mais son contenu implicite continue de viser Bras Gil, qui se voit traiter de « villano teso ». D'ailleurs, le jeune berger ne s'y trompe pas : il interprète la réplique comme une attaque indirecte sous la forme apparente d'un éclaircissement adressé à un tiers, et rebondit en conséquence. Il brise donc, en A.131, l'échange qui s'est installé entre l'intrus et le vieil homme, pour revenir au dispositif énonciatif des *pullas*, caractérisé par un dialogue à deux voix entre les parties en litige.

Miguel Turra, qui a marqué un premier succès, n'est pas disposé à accepter ce retour en arrière. Sa réplique en A.132 marque un véritable tournant dans le trilogue. Elle est composée de deux interventions distinctes, par lesquelles il s'adresse successivement à chaque berger, pour fermer les différents échanges en cours et obtenir le silence nécessaire à une approche plus sereine du conflit. Il s'affirme ainsi dans son rôle de médiateur, rôle dont l'attribution principale est de distribuer les tours de parole en gardant le monopole de la fermeture et de l'ouverture des échanges. Bras tentera bien

¹⁹⁶ Voir ci-dessus, p. 296.

un dernier acte de résistance en A.133, par le biais d'un commentaire ironique¹⁹⁷ sur le coup d'état que Miguel Turra a opéré sur le trilogue. Tentative vaine, et même contre-productive, puisqu'elle passe par une adresse directe à l'intrus¹⁹⁸, le ratifiant par là dans son statut d'interlocuteur. Miguel Turra s'est donc vu adresser la parole par chacun des bergers, il ne lui reste désormais qu'à imposer son programme de pacification. C'est chose faite en A.134, réplique qui offre une variété remarquable de destinataires et de pronoms d'adresse. Dès le premier vers, le locuteur alterne les destinataires, glissement énonciatif qui s'accompagne d'une asymétrie dans les pronoms d'adresse d'autant mieux mise en relief que la formulation est sèche et qu'un même acte illocutoire est décliné pour chaque destinataire (« *calla ya, y callad vos* »). Une fois le silence obtenu, Miguel Turra enchaîne par un *nosotros* assez habile (« *veamos entre ños* ») qui lui permet de s'introduire dans le cercle étroit que formait auparavant la dyade conflictuelle. Il revient en fin de réplique sur un *vosotros* bi-adressé qui permet de renvoyer la balle dans le camp de ses deux interlocuteurs.

Outre cet emploi fort habile des pronoms d'adresse, Miguel Turra met en œuvre d'autres tactiques pour s'imposer en tant que médiateur. La plus significative est la répartition parfaitement équilibrée de ses énoncés entre ses deux destinataires. Ainsi, en A.132, deux vers reviennent à Juan Benito, et deux vers à Bras Gil. En A.134, c'est un hémistiché qu'il réservera à chaque berger, le reste de sa réplique étant collectivement adressé. Corollaire à cette stratégie, Miguel Turra obtient en quelques répliques le contrôle des tours de parole, qu'il va pouvoir distribuer ensuite de façon équilibrée. La condition préalable est évidemment l'obtention du silence, point sur lequel il insiste lourdement, avec une triple répétition du verbe « *callar* » : l'apaisement du conflit passe en premier lieu par la disparition de la parole conflictuelle. Pour asseoir ce silence et son autorité, Miguel Turra durcit progressivement le ton de ses répliques, jusqu'au double impératif qui ferme la porte à toute contestation. Le médiateur offre ensuite un aspect moins autoritaire et adopte une fonction qu'il partage avec les personnages de confident des *Farsas y églogas*, à savoir la fonction maïeutique : à l'image des confidents qui font parler les amoureux pour atténuer chez eux la souffrance, Miguel Turra fait parler ses

¹⁹⁷ Le terme « *escorrozo* » employé par Bras renvoie en effet, d'après le DRAE, à « *regodeo, deleite, o complacencia* ». Son emploi obéit donc à la logique de l'ironie, visant à signifier à Miguel Turra le caractère déplaisant de sa prise de parole.

¹⁹⁸ La réplique A.133 ne peut être en effet adressée qu'à Miguel Turra : Bras Gil n'aurait jamais osé la deuxième personne du singulier de « *verás* » avec Juan Benito.

interlocuteurs pour définir la situation et faire disparaître la tension (qui découle justement d'une situation mal définie).

Jusqu'à la fin de la pièce, Miguel Turra garde sa fonction de distributeur des tours de paroles, et ce même lorsque le conflit est clos et que le trilogue bascule en polylogue. La plupart de ses répliques sont ainsi destinées soit à ouvrir et fermer des échanges, soit à faire circuler la parole dans le groupe. On peut ainsi relever la réplique A.145 par laquelle il tente de clore l'énumération généalogique de Bras Gil :

A.145 MIGUEL TURRA	No digas más por agora, que ya hartó assaz asbonda. (v. 458-459)
--------------------	---

Un peu plus tard, alors que Juan Benito a enfin donné le feu vert pour le mariage, il réintroduit dans le circuit communicatif Bras Gil puis Beringuella, qui en avaient été exclus par l'iloïement du grand-père :

A.153 JUAN BENITO	Para que sean desposados yo de aquí les doy licencia
A.154 MIGUEL TURRA	O Bras Gil, di , compañero, ¿qué palabra hu aquesta? Allégram[e] acá essa gesta y aquellótrate de vero.
A.155 BRAS GIL	Miafé, ya estoy prazentero.
A.156 MIGUEL TURRA	Tú , zagala, ¿cómo estás ?
A.157 BERINGUELLA	Alegre así como Bras, porque más que a mí lo quiero . (v. 472-481)

L'accord du grand-père débouche sur deux échanges qui adoptent le dispositif énonciatif rituel du mariage, avec un Miguel Turra qui s'improvise maître de cérémonie et adresse successivement la parole aux deux membres du couple, pour obtenir un assentiment sous la forme d'une déclaration d'allégresse.

C'est aussi Miguel Turra qui est à l'origine des différentes tractations économiques qui accompagnent le mariage. Il ouvre ainsi un premier échange avec Juan Benito, en lui demandant d'exposer sa proposition de dot, échange qu'il va lui-même fermer par une intervention évaluative avant de se tourner vers Bras :

A.160 MIGUEL TURRA	¿Pues no les days patrimonio con que se ayan de casar?
A.161 JUAN BENITO	Yo les mando vn tomillar de buen tomillo salsero, [...]

A.162	MIGUEL TURRA	y aún si quieres más alhajas, también les daré las pajas. Ño que harto les as dado. Tú, ¿qué donas le darás?
A.163	BRAS GIL	Di, Bras Gil, no estés en calma. Éste mi cuerpo y el alma para que se haya de honrrar. (v. 488-525)

La réplique A.162 de Miguel Turra apparaît comme la réplique type de ce personnage de médiateur : elle est construite sur un glissement de destinataire en cours de réplique, construction qui lui permet de fermer des séquences et d'en ouvrir de nouvelles. Dernier trait caractéristique du comportement conversationnel de Miguel Turra, et non des moindres, sur les 22 répliques qui sont prononcées en sa présence entre le moment où il réussit à s'imposer (A.134) et le moment où l'on rentre dans l'épilogue en décidant de quitter les lieux (A.169), 16 lui sont directement et explicitement adressées, à l'exclusion des autres personnages sur scène, soit 72 % du total. En termes de volume verbal ce pourcentage monte jusqu'à 90 % des vers prononcés : la quasi-totalité du discours passe donc par Miguel Turra, qu'il en soit la source où le destinataire. Ces chiffres sont d'autant plus remarquables que le personnage n'est pas directement concerné par le dialogue, dont le thème porte toujours sur les autres personnages. Cela s'explique par la structure profonde de la médiation. Celle-ci consiste en effet en un grand trope communicationnel par lequel les différents personnages se parlent les uns aux autres et les uns des autres en passant quasi systématiquement par l'adresse au médiateur.

Pour acquérir le statut d'interlocuteurs, Juan Benito et Miguel Turra ont dû s'imposer, à la manière forte pour le premier, d'une façon plus subtile pour le second. L'intégration de Juan et de Macario dans l'*Auto* et l'*Égloga del Nacimiento* ne sera guère plus facile. Les deux personnages se retrouvent en face d'une dyade consensuelle qui leur est hostile. Juan, dans l'*Auto del Nacimiento*, se voit signifier d'emblée qu'il n'est pas le bienvenu :

E.86	JUAN	¡A zagales, no juguéys! Mirá que os quiero dezir...
E.87	PASCUAL	Ño te queremos oýr.
E.88	JUAN	Escucháme, assí os llogréys, y lluego jugar podréys.
E.89	LLOREYNTE	Anda, vete, mamaburras, dende ya, que nos aturras. (v. 199-205)

À l'image de ce qui se produisait pour Juan Benito et Miguel Turra, la première réplique de Juan est collectivement adressée. Un système pronominal opposant un *yo* à un *vosotros*, repris symétriquement dans les répliques de Pascual et Lloreynte, vient compléter le dispositif énonciatif du trilogue qui se scinde d'emblée en une dyade et un intrus. Un dispositif scénique original est rajouté aux mécanismes du dialogue pour rendre matériellement palpable la distance qui sépare l'intrus des deux bergers à convertir¹⁹⁹, Juan devant franchir d'abord un obstacle physique avant de pouvoir instaurer une communication complète.

Macario, dans *L'Égloga del Nacimiento*, devra, lui, franchir un obstacle de nature verbale pour arriver à une situation de communication apaisée avec les bergers. À la différence des autres entrées analysées jusqu'ici, l'ermite est d'emblée intégré au circuit communicatif : il ne devra pas batailler pour susciter l'intérêt des bergers. Mais dès sa deuxième réplique le contrôle du trilogue lui échappe complètement, les bergers refusant de répondre à sa demande d'information et entraînant Macario dans un interrogatoire au ton manifestement agressif :

D.76	MACARIO	¿Dó va el camino? ¿Por acá, o por allá? Por caridad me mostrá, que con la noche no atino.
D.77	BONIFACIO	¿Quién soys que a tal ora andáys?
D.78	MACARIO	Hermitaño en San Ginés so yo.
D.79	GIL	Pues ¿cómo os llamáys?
D.80	MACARIO	Macario.
D.81	BONIFACIO	¿Y dó camináys? Cuydo que trampa traéys.
D.82	MACARIO	Cierto no.
D.83	GIL	Gran famulario deuéys ser. (267-277)

Les mécanismes qui assureront la solidité de la dyade consensuelle formée par Bonifacio et Macario se mettent ici progressivement en place. Le plus théâtral de ces mécanismes est sans doute la parole alternée²⁰⁰, les deux bergers se relayant tout au long du trilogue qui va suivre avec une régularité parfaite. Ils produisent un discours unique, sans faille : l'ermite a beau glisser par la suite d'une adresse collective à une adresse

¹⁹⁹ Voir ci-dessus, p. 144 et p. 181.

²⁰⁰ Voir ci-dessus, pp. 332-335.

individuelle, et accompagner sa manœuvre d'un appellatif fraternel censé installer une forme de complicité (« no hables así, compañero », v. 288), il ne réussira pas à dessouder la dyade qui se dresse comme un mur sur son chemin. Le sommet de complicité entre bergers est atteint quand ceux-ci basculent d'une adresse directe à Macario à un nouveau mode énonciatif fondé sur l'iloïement :

- | | | |
|------|-----------|--|
| D.89 | BONIFACIO | Dime, ¿es éste fray Zorrón,
el que andaua estotros días
con muy sancta deuoción
para la composición
desplumando cofradías? |
| D.90 | GIL | Va a ganar el Sant Perdón,
qu'es fray Egidio |
| D.91 | BONIFACIO | O, do al diablo el bordión,
moxquilón y macandón! (sic)
¿recabdáys vos el subsidio? |
| D.92 | GIL | Mas quiças qu'es l'escolar
que echó el nubrado y pedrisco
antaño en nuestro lugar. |
| D.93 | MACARIO | No me queráys vltrjar. (v. 291-304) |

Pendant ces quelques échanges, les deux bergers parlent de Macario à la troisième personne, procédé qui leur permet de délocuter la cible visée, lui ôtant ainsi tout moyen de se défendre face à leurs railleries anticléricales. Comme s'il s'agissait d'un jeu de balle, Bonifacio et Gil font circuler la parole entre eux, sous les yeux d'un Macario exclu et impuissant. Bonifacio s'offre même le luxe de lui faire miroiter une adresse directe (« ¿recabdáys vos el subsidio ? »), que l'ermite n'arrivera pas à saisir, devancé par un Gil décidément en pleine forme. Les bergers jouent ainsi sur les ressorts de la frustration (Macario était si près d'obtenir la parole, mais à la dernière seconde...), dans le but de déstabiliser et de pousser à bout leur victime. De plus, l'iloïement, comme toute forme de trope communicationnel, comporte une certaine dose de mise en scène, les locuteurs jouant, à l'image des acteurs de théâtre, à faire semblant. En effet, même si la troisième personne exclut en théorie Macario du système communicatif, il est évident que les échanges entre Bonifacio et Gil ne sont possibles que parce qu'ils ont un public. Par un effet de mise en abyme, l'ermite devient le spectateur et la cible du petit « impromptu » satirique que les bergers sont en train de jouer.

La manœuvre déstabilisatrice est un succès. L'ermite abandonne le calme qu'il affichait au début et adopte un comportement plus agressif (« O, pastor, ¿cómo te ygualas? / De ruindad te nascen alas », v. 308-309). Satisfaits d'avoir enfin déstabilisé

leur adversaire, les bergers dévoilent les raisons de leur comportement. Il ne s'agissait en fait que d'un simple jeu, une « burla » :

D.100 GIL

Pues ¿por qué nos vltrajáys?
a otros muchos señores
hazemos burlas mayores;
vos, ¿por qué vos enojáys? (v. 312-315)

Comme l'a analysé Maurizi²⁰¹, au-delà de cette apparence ludique, les bergers se placent dans un logique symbolique. Ils ont démontré leur supériorité dans l'exercice de la *pulla*, en ayant raison de la patience de leur interlocuteur. En développant des justifications qui peuvent s'apparenter à une forme d'excuse, ils retrouvent leur place d'inférieurs hiérarchiques. Mais par le biais de la plaisanterie qu'ils ont fait subir à l'intrus, ils parviennent à sauver la face. Cette séquence de *pullas* fait ainsi figure de rituel réparateur, permettant de désamorcer une situation potentiellement explosive, à savoir la rencontre entre un étranger, qui représente, de surcroît, l'idéologie dominante, et un couple de bergers qui fonctionne en cercle fermé.

La séquence de *pullas* qui oppose le soldat à la dyade consensuelle formée par Pravos et Pascual, bien que substantiellement plus longue (171 vers contre 40) et plus variée dans ses mouvements, s'appuie globalement sur la même structure. L'ouverture est identique, Pascual demandant au soldat de décliner son identité (« ¿Quien es vuestra reuerencia », v. 403), à l'image de la première question de Bonifacio (« Quién sóys que a tal ora andáys », v. 271). En guise de réponse, le soldat renvoie à sa fonction sociale (« Soy un hombre de seguida, / que la vida / traygo puesta en la ordenança », v. 404-406), de la même façon que l'avait fait Macario (« Hermitaño en San Ginés / so yo », v. 272-273). L'allusion à une institution relevant de la sphère du pouvoir déclenche la dynamique des *pullas*, le trilogue adoptant par la suite les mêmes structures que lors de la *burla* à Macario. La séquence s'ouvre ainsi par une série d'échanges sur le mode de la parole alternée, pendant laquelle Pravos et Pascual privent le Soldat de parole, et jouent une scène similaire à celle de Bonifacio et Gil. Le système pronominal offre néanmoins quelques différences. Dans l'*Égloga del Nacimiento*, le pronom privilégié dans le discours des bergers était le *vos*, les attaques étant dirigées individuellement à Macario. À ce *vos*, Pravos et Pascual substituent un *vosotros* par lequel ils renvoient à l'ensemble des soldats et qui inclut, évidemment, leur

²⁰¹ Voir Maurizi, 1994, pp. 199-215.

interlocuteur. La liste de griefs est longue, et le Soldat a l'occasion de varier plusieurs fois sa stratégie de défense. Sa première (et assez paradoxale) manœuvre consiste à avancer quelques justifications, tout en se désolidarisant implicitement du collectif des soldats, puisqu'il répond au *vosotros* des bergers par un *ellos* duquel ils'exclut :

- | | | |
|------|---------|---|
| C.88 | PASCUAL | Gallinas, pollos ni pollas,
ni las ollas,
ño escapan de vuestras manos
[...] |
| C.89 | SOLDADO | No trates dessa manera
a los pobres compañeros ,
que con falta de dineros
se suel atreuer quienquiera. (v. 437-443) |

Le glissement ne prend pas, et les bergers continuent d'employer un *vosotros*, obligeant le Soldat à adopter un *nosotros* collectif (« pues no hazemos tanto mal / que no hagamos algún bien », v. 450-451). Or face à la lourde charge antimilitariste qui lui est adressée, le soldat ne semble pas se sentir à l'aise dans cette opposition binaire. Un de ses plus beaux mouvements de défense sera alors cette tentative de s'extraire du schéma *vosotros* / *nosotros* :

- | | | |
|------|---------|--|
| C.95 | PASCUAL | Ño se os escapa zagala
por toda esta serranía. |
| C.96 | SOLDADO | Dime ¿quién podrá dexar
de amar? |
| C.97 | PASCUAL | ¿No vees que somos humanos?
Sí; mas no deuéys llegar,
ni tocar
las zagalas de serranos. |
| C.98 | SOLDADO | En los casos del amor,
jamás ouo resistencia. |
| C.99 | PRAVOS | ¡Ay! que aqueessa pestilencia
me acossa con gran dolor. (v. 472-483) |

Pascual commence par accuser les soldats de « séduire » les bergères. La réponse du Soldat en C.96 s'avère particulièrement habile. Tout d'abord, l'adresse individuelle (« dime »), qui se substitue à l'adresse collective, entame un travail de sape de la dyade consensuelle, dont le premier effet est la fin de la redoutable parole alternée. Ensuite, il commence par abandonner le système pronominal binaire *nosotros* / *vosotros* auquel il préfère un énoncé impersonnel (« ¿quién podrá dexar / de amar ? »). Le retour dans la deuxième moitié de sa réplique au système pronominal antérieur ne masque pas

la tentative de rapprochement entre les personnages, par-delà les clivages, dans cette communauté qu'est l'humanité. La manœuvre débouche sur un premier succès : le soldat réussit à arracher à Pascual, en C.97, un assentiment, malgré le nuancement qu'apporte par la suite le berger. Ne voulant pas s'arrêter en si bon chemin, le Soldat poursuit sur le même registre en C.98, par le biais d'une maxime impersonnelle qui tente de tirer son autorité de la sagesse des peuples. Il ne pourra pas vérifier la pertinence de son choix énonciatif. En effet, Pravos interrompt la joute oratoire, car le thème abordé le touche tout particulièrement. L'occasion est trop belle pour ne pas la saisir : le soldat profite de l'interruption pour tenter de briser la dyade Pascual / Pravos fondée sur la solidarité de classe, et de la replacer par une nouvelle dyade Pravos / Soldat, qui serait désormais fondée sur l'empathie de ceux qui souffrent et qui exclurait du coup Pascual :

C.100 SOLDADO	Consuélate tú comigo, buen amigo, que también yo estó llagado. (v. 484-486)
---------------	---

Le berger refuse dans un premier temps l'offre qui lui est faite, montrant ne pas comprendre comment une solidarité fondée sur la douleur pourrait lui être utile :

C.101 PRAVOS	A, ño, ¡pese a san Rodrigo ! ¡digo! ¡digo! Vuestro mal ño me da vado. (v. 487-489)
--------------	--

Malgré le refus affiché, il est significatif qu'à partir de cette réplique Pravos s'efface complètement, le trilogie basculant dans un dialogue où s'affrontent violemment le Soldat et Pascual. Il ne reviendra que 26 répliques plus tard, mais dans une configuration entièrement inversée. Désormais, c'est lui qui fait figure de tiers, face à la dyade conflictuelle que forment ses deux interlocuteurs :

C.128 PRAVOS	Passo, passo, ya señor, por mi amor,
C.129 SOLDADO	¿y tan presto os enojáys? ¡O, hydeputa, traydor, burlador!
C.130 PASCUAL	¡Pardiós! Presto os ensañáys.
C.131 SOLDADO	Pues arrojar'té tan alto que no acabes de caer en tres años, a mi ver.

Le retour de Pravos dans le circuit communicatif, après s'être volontairement mis en retrait, est assimilable, du point de vue de la structure du dialogue, à l'arrivée d'un nouveau personnage. Comme celles de Juan Benito ou Miguel Turra, la première réplique du malheureux berger subit un échec incontestable : le Soldat et Pascual poursuivent leur joute pendant deux échanges supplémentaires en ignorant la proposition de médiation de Pravos. À première vue, sa réplique ne semble même pas avoir été entendue, car les deux adversaires ne produisent aucune marque énonciative confirmant son enregistrement. Il y a néanmoins un écart entre les première répliques de Miguel Turra et de Juan Benito, fondées sur une adresse collective, et cette réplique de Pravos, adressée individuellement au Soldat. En effet, même si les intentions du berger sont manifestement pacifiques, on revient, d'un point de vue formel, au dispositif initial de la parole alternée, où les deux bergers se relayaient pour enchaîner les attaques contre le Soldat. Le contenu de la réplique de Pascual en C.130 renforce cette impression. Il s'agit en effet d'une reprise presque mot à mot du « ¿y tan presto os enojáys? » de Pravos : bien que le berger n'ait pas réussi à s'intégrer dans le circuit communicatif, ses mots ont bien été entendus. Pascual s'inscrit dans la continuité du discours de son compagnon, provoquant un rapprochement entre les deux. On assiste ainsi à une superposition de deux configurations de trilogue. Le cadre participatif permet de dégager une configuration opposant Pravos, personnage médiateur, à la dyade conflictuelle qu'il a en face et qui ne lui adresse pas la parole. En revanche, le contenu sémantique des répliques, avec le phénomène d'écho entre C.128 et C.130, fait émerger à nouveau la configuration initiale opposant le Soldat, personnage extérieur, à la dyade consensuelle formée par les bergers. L'échange très agonal que forment C.131 et C.132 met entre parenthèses cette réapparition de la configuration initiale. La joute reprend son ton habituel et ses structures caractéristiques. Le Soldat produit une énième menace hyperbolique, Pascual répond sur le contenu littéral, dont il conteste les présupposés pragmatiques : il est physiquement impossible de tomber pendant trois ans. Mais cette mise entre parenthèses n'ôte pas la portée symbolique du rapprochement entre les deux bergers, indispensable pour que la séquence de *pullas* puisse être dotée de sa fonction rituelle d'exclusion/intégration de l'élément étranger.

La suite du trilogue marque les premiers succès de Pravos dans son programme pacificateur, malgré les inévitables soubresauts d'agressivité de ses deux interlocuteurs :

C.133	PRAVOS	Do me hauéys de consolar y curar, ¿armáys renzillas y enojos?
C.134	SOLDADO	Razón tienes, sin dudar, de te quexar.
C.135	PRAVOS	Ora, ño aya más cordojos.
C.136	PASCUAL	Doy al diablo el galabardo.
C.137	SOLDADO	¡No te sotierre so tierra!
C.138	PASCUAL	¿Cuydáys que andáys en la guerra?
C.139	PRAVOS	¡Ay de mí, que ansí me ardo!
C.140	PASCUAL	Diz que me a de hazer saltar y arrojar.
C.141	SOLDADO	Mira, cata no te espantes. (v. 554-566)

Le comique burlesque de ces huit répliques s'appuie sur le contraste entre les forces stabilisatrices et les forces déstabilisatrices en œuvre. Les trois premières répliques connaissent ainsi une certaine accalmie, un premier retour à l'ordre et à la raison suscité par la réplique argumentée de Pravos, qui réussit là à obtenir une réponse du Soldat, sous forme d'assentiment. L'inversion du verbe et du complément d'objet dans le vers 558 met en relief justement le mot « razón », qui s'oppose au déchaînement de l'irrationnel pendant toute la séquence antérieure. L'ordre retrouvé sera néanmoins de courte durée. La réplique C.137 marque une rechute qui se traduit par une série d'échanges que le dramaturge tente de rendre le plus chaotiques possible. Pour produire cette impression de chaos, d'autant plus comique qu'elle succède à un espoir d'apaisement, Fernández commence par une accélération rythmique incarnée par le retour à des échanges stichomythiques. À ce procédé classique, le dramaturge rajoute une exploitation habile de toutes les possibilités d'adresse qu'offre le trilogue. Les intrusions s'enchaînent à grande vitesse pour déstructurer le cadre participatif global en l'empêchant de se fixer dans une configuration stable. Cela débute donc par la réplique C.136 de Pascual. Son dialogue avec le soldat a été brisé par Pravos, qui, en tant que médiateur, centralise désormais la parole. Pour continuer à provoquer son adversaire, Pascual n'a d'autre recours que de passer par le trope communicationnel. Il produit ainsi une réplique en apparence adressée à Pravos (ou à lui-même, les marqueurs énonciatifs ne sont pas univoques), mais dont le contenu vise le Soldat, qu'il traite de « galabardo » (d'après Canellada, « hombre alto, desgarbado y dejado; inútil para el trabajo ») et qu'il voue au diable. Le trope fait dérailler le mécanisme stabilisateur que Pravos avait amorcé, et on assiste dès lors à une sorte de bal où chaque temps entraîne un changement de partenaire. Les paires locuteur/destinataire se font et se défont au rythme

des intrusions, comme le montre ce schéma où les flèches traduisent la direction explicite de la parole, en excluant les cibles latérales visées par les contenus des répliques :

C.136	Pascual	→	Pravos
C.137	Soldat	→	Pascual
C.138	Pascual	→	Soldat
C.139	Pravos	→	Soldat + Pascual
C.140	Pascual	→	Pravos
C.141	Soldat	→	Pascual

Cependant, l'intrusion du Soldat, en C.141, se fait sur un mode conciliant (« mira, cata no te espantes ») qui ouvre les portes au dénouement. Dans une dernière re-configuration du cadre participatif, Pravos profite de cette ouverture et se saisit de la parole pour achever l'œuvre de conciliation :

C.142	PRAVOS	Ya no más son abraçar, y a tornar a ser amigos como antes. Que lo que éste vos dezía ñ'os lo dezía él por mal.
C.143	PASCUAL	Ño, ¡pardíós! ¡por Sandoual! son por prazer lo hazía.
C.144	SOLDADO	Si assí es, yo soy contento, y consiento de ser por esso tu amigo.
C.145	PRAVOS	Pues, sus, abraçay con tiento; ponte essento. (v. 567-578)

Le caractère ludique des injures prononcées est souligné aussi bien par Pravos (« ñ'os lo dezía él por mal ») que par Pascual (« son por prazer lo hazía »). Il s'agit, comme pour Macario d'un rite de passage auquel l'étranger doit se soumettre avant d'être intégré et admis dans le cercle des bergers. L'accolade que propose par deux fois Pravos complète le dispositif par des gestes rituels qui entérinent l'intégration : désormais, le Soldat est leur ami, et il sera même admis, lors de l'épilogue, dans le banquet de noces au village.

Ce dernier trilogie, en mettant en scène la série d'échecs d'un Pravos qui n'arrive pas à se poser en médiateur, montre une fois de plus la façon dont Lucas Fernández exploite à des fins dramatiques les menaces qui pèsent sur la communication

et les obstacles qui l'entravent. À défaut d'intrigues élaborées, le théâtre de Fernández s'aventure ainsi à explorer les voies parfois tortueuses de la communication. Comment peut-on, ou ne peut-on pas parler (et surtout *se* parler)? Voilà, on le répète, la problématique qui traverse son œuvre. Les pièces offrent, par conséquent, une alternance entre situations de communication conflictuelle et situations de communication marquées, au contraire, par la coopération entre personnages. Nous en avons analysé plusieurs exemples. Ainsi, la coopération dans le dialogue précaire entre la Demoiselle et le Berger n'est possible que lorsque les deux personnages s'effacent de leur discours et s'installent dans ce terrain « neutre » qu'est la discussion abstraite sur l'amour. De leur côté, Macario et le Soldat ne peuvent entamer des échanges sereins avec des bergers qui se dressent hostilement face à eux qu'après avoir subi une série de brimades, séquence qui sert de rite d'intégration de l'élément étranger. Enfin, Juan Benito et Miguel Turra, en tant que personnages intrus, doivent s'appliquer à dessouder une dyade qui leur refuse la parole, afin de s'intégrer dans le circuit communicatif.

Les monologues n'échappent pas à cette exploration des conditions de la communication, tout en soulevant des questions spécifiques. Pourquoi parler alors qu'on est seul ? La parole solitaire du monologuant se justifie par l'obligation de répondre à un besoin impérieux. Les personnages amoureux soliloquent car leur amour ne peut être passé sous silence. Dans un registre fort différent, San Pedro, torturé par les remords, laisse enfin libre cours au flot de sentiments contradictoires que la peur a bloqué pendant cette nuit funeste au cours de laquelle le Christ a été arrêté. Ces personnages, tiraillés par des forces qui les travaillent, emploient la parole pour tenter de reprendre l'emprise qu'ils ont perdue sur eux-mêmes. Le monologue introductif des bergers des *farsas* semi-profanes répond à une logique similaire. Le vaniteux Bonifacio est obligé de parler, au risque, sinon, d'exploser sous la pression de son propre bonheur. Quant à Pascual, parler est la seule façon de conjurer le froid et l'obscurité.

L'autre question posée par le monologue est celle du comment parler en absence d'un interlocuteur. La viabilité du discours auto-adressé passera alors par un dédoublement du *moi*, éclaté en plusieurs couches énonciatives qui rentrent en rapport dialectique. L'éclatement de l'instance énonciative assure au monologue sa théâtralité : en dotant ses *introitos* d'une forme dialogique, Lucas Fernández évite l'écueil d'une tirade narrative d'exposition, et renforce par là l'illusion dramatique. En effet, même si le spectateur est le destinataire en creux de ces appels à l'aide qui l'interpellent inévitablement, la parole ne lui est jamais adressée directement. Comme nous l'avons

démontré dans les premières pages de ce chapitre, le dramaturge manie avec assurance ce mécanisme essentiel de l'écriture dramatique qu'est le trope communicationnel. L'ensemble du dialogue dramatique est pensé et structuré en fonction de ce spectateur dont on cherche souvent la connivence, mais sans jamais se dévoiler en tant que voix auctoriale. On ne peut qu'être admiratif en voyant Lucas Fernández afficher, à une époque où le théâtre n'était qu'un genre embryonnaire, une telle compréhension des mécanismes qui caractérisent aujourd'hui encore l'écriture du dialogue dramatique.

CONCLUSION

*La verga nueua del robre
muy fácilmente es torcida,
mas, despu' es viga crescida,
ño ay fuerça que la desdobre.
Y al principiar del camino,
si no ay tino,
haze al fin muy gran horror.
Bien tal soy, triste, mezquino,
pues contino.
me acude el viejo dolor
(v. 271-280)*

Les vers appartiennent à la *Farsa de Pravos y el soldado*. Le malheureux Pravos répond par là aux conseils du Soldat, qui, pour le consoler, évoquait les changements incessants de toutes les choses et de tous les états, leur caractère non définitif et leur capacité à muer et à être constamment modifiés. À ce mouvement perpétuel, Pravos oppose la notion de permanence. Malgré les métaphores savantes du Soldat, le berger le sait bien, il existe des choses et des états qui ne sauraient être changés.

Notre étude touche désormais à sa fin. Comme le chêne auquel renvoie Pravos, elle pourra être élaguée, critiques et conseils la débarrasseront de ses branches les moins solides, mais le tronc gardera inévitablement sa forme. Tout au long du chemin, et en particulier lors des premiers tronçons, des choix ont dû être faits, certains sans doute plus pertinents (« con más tino ») que d'autres. Nous sommes bien arrivés quelque part, mais est-ce là où nous désirions nous rendre ?

L'objectif affiché au départ était de s'éloigner des sentiers que la critique avait traditionnellement empruntés pour approcher l'œuvre de Lucas Fernández et de mettre enfin en lumière la première de ses caractéristiques, à savoir sa théâtralité. Pour ce faire, nous nous sommes efforcé de décrire le fonctionnement dramaturgique des pièces qui composent les *Farsas y églogas*. La théâtralité d'un texte repose, en effet, sur l'emploi d'une série de mécanismes d'écriture qui, pris individuellement, ne suffisent pas à octroyer aux textes leur caractère théâtral, mais dont l'addition assure à l'ensemble sa spécificité générique. Trois mécanismes d'écriture ont été ainsi successivement analysés.

L'étude de la communication non verbale nous a semblé un bon point de départ. Il s'agissait de rappeler d'emblée cette évidence trop souvent oubliée : les pièces de Lucas Fernández ne sont pas des poèmes à réciter, mais des textes à jouer (et même à surjouer), avec toute la gestuelle qui va avec. Débuter par la description de ces éléments visuels devait en outre permettre de rendre moins désincarnés les dialogues analysés dans les autres parties. Il faut avouer que les résultats de l'analyse ne se sont pas toujours avérés aussi satisfaisants que l'on espérait. Pourtant, la matière analysée, nous l'avons démontré, était d'une richesse incontestable. Nous avons ainsi pu observer la façon dont le geste s'intègre à l'écriture de Fernández à tous les niveaux (syntaxique, symbolique, rythmique, etc.) et concourt à bon nombre des effets dramatiques prévus par le dramaturge. Mais avec le recul, l'approche adoptée, qui se voulait la plus rigoureuse possible, n'était peut-être pas la plus adaptée à une matière aux contours bien plus flous que la matière textuelle. La rigueur peut aisément se transformer en rigidité, or la rigidité s'accorde mal avec le dynamisme, la fluidité et la vitalité que nous voulions souligner. Si les conclusions auxquelles nous sommes arrivés dans cette analyse gardent, il nous semble, toute leur pertinence, nous regrettons néanmoins de n'avoir pas toujours su redonner à ces dialogues, dans la partie qui s'y prêtait le plus, toute la vie dont ils étaient dotés à l'origine.

Nous avons poursuivi par l'analyse d'un deuxième mécanisme d'écriture : la structuration du cadre de la fiction dramatique. Là aussi, un des buts recherchés était de rendre plus palpables les dialogues des pièces, par la description du cadre spatio-temporel dans lequel ils s'inscrivaient. Néanmoins, l'analyse a débordé largement les limites d'un simple travail de contextualisation. Le cadre fictionnel ne saurait être assimilé à un contenant n'ayant que peu d'influence sur le contenu. Il s'agit au contraire d'un élément structurant majeur, qui détermine la signification globale d'une œuvre.

Nous avons ainsi été particulièrement sensible au réseau d'oppositions sur lequel est construit l'espace dramatique, puisqu'il traduit les conflits idéologiques et religieux qui servent de base au conflit dramatique. Ces oppositions se sont révélées plus complexes et moins binaires que prévu. Contrairement à l'image que l'on en donne traditionnellement, le théâtre de Lucas Fernández ne nous semble pas un théâtre grossièrement démonstratif. Il y a certes démonstration, et le retour à l'ordre qui sanctionne la fin de toutes les pièces en constitue une preuve difficilement réfutable. Néanmoins, en bon connaisseur des ressorts de la tension dramatique, Lucas Fernández est bien plus intéressé à porter sur scène les interrogations que se pose (et lui pose) le public de la cité qu'à y répondre.

La troisième et dernière partie, consacrée à l'analyse du dialogue dramatique, constitue la clé de voûte de notre travail, l'importance que nous lui accordons expliquant le déséquilibre en termes de volume par rapport aux autres parties. En effet, très tôt dans nos recherches nous avons été convaincu, comme Michel Vinaver, de ce que le fonctionnement dramaturgique que nous voulions décrire « se révèle par une exploration de la surface de la parole¹ ». Il restait à définir la façon d'explorer cette surface. En partant des spécificités de la parole dramatique, à savoir celle d'être une parole-action (c'est-à-dire une parole qui privilégie la valeur illocutoire à la valeur référentielle) et celle de s'inscrire dans une double situation d'énonciation, nous nous sommes inspiré, dans notre exploration, de l'approche pragmatique et de l'approche énonciativiste.

L'adoption de ces instruments méthodologiques a soulevé quelques difficultés. Il a fallu tout d'abord adapter aux exigences de l'analyse dramaturgique la logique de ces outils issus de la linguistique. Il a fallu les assouplir, arrondir leurs angles pour faire en sorte qu'ils soient aptes à rendre compte de certains effets dramatiques et de certains mécanismes d'écriture pour lesquels ils n'étaient pas conçus à l'origine. Nous nous sommes même parfois permis de les abandonner le temps de relever des phénomènes qui nous semblaient dignes d'intérêt, enrichissant une analyse qu'une application trop rigide des approches méthodologiques choisies aurait inévitablement enfermée à l'intérieur de frontières étroites. Le degré de fidélité à ces approches n'était néanmoins qu'un problème secondaire, et on nous pardonnera les écarts et les imprécisions dont nous avons fait preuve à l'occasion : à l'origine de ces derniers, il n'y avait que la

¹ Vinaver, 1993, p. 895.

volonté légitime de privilégier avant tout l'analyse du fonctionnement dramaturgique et de ne pas l'obscurcir outre mesure par un excès d'apports conceptuels extérieurs.

La véritable difficulté rencontrée tout au long de notre travail est aussi liée à la question de l'adaptation d'outils d'origine non dramaturgique, mais la dépasse largement, puisqu'elle concerne la nature même du personnage de théâtre. Les approches pragmatiques et énonciativistes visent en effet la description et l'interprétation d'énoncés produits par des locuteurs authentiques. Elles s'appuient en conséquence sur un appareil conceptuel qui inclut des notions comme l'intention, la stratégie conversationnelle, ou la subjectivité. Nous avons emprunté ces notions, qui nous semblent dotées d'une grande force explicative concernant le fonctionnement du dialogue dramatique. Pourtant, il ne saurait y avoir d'intention, de stratégie ou de subjectivité chez le personnage de théâtre puisqu'il s'agit d'une entité abstraite dépourvue de psychisme, et on pourrait nous reprocher, sans doute avec raison, d'avoir parfois cédé à des descriptions trop « psychologisantes » du comportement des personnages des *Farsas y églogas*. Il nous semble néanmoins que l'approche employée reste légitime lorsqu'on tente de définir le fonctionnement des personnages dramatiques.

Il est vrai que, comme la critique n'a eu cesse de le souligner depuis plusieurs décennies, le personnage n'est pas une personne dotée d'une âme ou d'un caractère. Le personnage est, d'après l'heureuse formule d'Anne Ubersfeld, « un lieu » où s'additionnent plusieurs fonctions et ensembles de signes. Il est l'actant intégré dans cette structure syntaxique qu'est le système actantiel. Il est l'héritier d'une tradition de rôles codés que Fernández a justement participé à codifier. Il peut être métonymie, renvoyant à un référent extra-dramatique. Mais il demeure cependant le sujet de l'énonciation : « il est le sujet d'un discours que l'on marque de son nom et que le comédien qui revêtira ce nom devra prononcer² ».

C'est à ce dernier titre que les approches dont nous nous sommes inspiré restent pertinentes. L'emploi d'un vocabulaire à connotations psychologiques ne doit pas induire en erreur. Le but de ces approches n'est pas de décrire la psychologie d'un locuteur ou d'en expliquer le comportement, mais de comprendre les énoncés qu'il produit. Cela passe certes par la recherche dans le discours des marques linguistiques de la subjectivité ou de l'intention. Or ces marques ne sont pas interprétées comme les

² Ubersfeld, 1977, éd. 1996, p. 94.

symptômes d'une « personnalité », mais comme des informations que l'on communique à son destinataire. Ainsi, d'après la théorie pragmatique, un acte de langage est perçu comme l'expression de l'état psychologique qui lui est associé, peu importe si cet état est réel ou feint :

Chaque fois qu'un état psychologique se trouve spécifié dans la condition de sincérité, accomplir l'acte en question revient à *exprimer* cet état psychologique. Cette loi est valable indépendamment du fait que le locuteur se trouve dans un état psychologique spécifié. Ainsi, asserter, affirmer, dire (que *p*), revient à *exprimer la croyance* (que *p*). Demander, prier, supplier, réclamer, ordonner, commander, exiger (que *C* soit exécuté), revient à *exprimer le souhait ou le désir* (que *C* soit exécuté)³.

L'expression de Vinaver évoquant une « exploration de la surface de la parole » peut ainsi s'appliquer à l'étude du fonctionnement du personnage dramatique. Il est possible, en effet, d'analyser son discours lorsqu'on abandonne une herméneutique des profondeurs psychiques pour rester à la surface des répliques. Il s'agit alors d'expliquer la façon dont le personnage emploie les ressources expressives du discours, en faisant le relevé des types d'actes de langage qu'il emploie, des modes énonciatifs qu'il affectionne, des marqueurs de position haute ou basse qu'il produit ou des différents statuts dont il est doté dans le cadre participatif et, de cette façon, l'on aboutit à une définition du personnage de théâtre comme somme de stratégies conversationnelles.

Sans doute un de nos principaux regrets au terme de cette thèse est de ne pas avoir mené ce travail systématique pour l'ensemble des personnages des *Farsas y églogas*, travail qui s'avère d'autant plus nécessaire que les approches impressionnistes qui ont guidé jusqu'ici les critiques sur ce terrain ont abouti à des conclusions extrêmement contradictoires. Il est ainsi assez savoureux de comparer ces deux passages, le premier de Lihani, le deuxième d'Hermenegildo :

These humble shepherds are very much alive and very human, even in their comic moments which may tend toward farcical proportions, but not quite reaching the abnormalities of stereotypes, and even lesser characters like the hermit, Macario, and the Soldier have distinctive traits that give them individuality. Even when two of Fernández' plays present characters with no specifically baptismal name [...] they are nonetheless as complex as if they were given individualized christian names⁴.

³ Searle, 1972, p. 107.

⁴ « Ces humbles bergers semblent très vivants et très humains, y compris lors des moments comiques qui tendent à amplifier le côté grotesque, sans pour autant arriver à l'extrême du stéréotype, et même des personnages mineurs, comme l'ermite Macario, ou le Soldat, sont dotés de traits distinctifs qui les individualisent. Même lorsque deux pièces de Fernández mettent en scène des personnages dépourvus de

En ninguna de las cinco obras encontramos caracteres definidos y diferenciados con rasgos individuales. [...] El ermitaño Macario no es una PER-SONA, sino un simple portavoz de la didáctica religiosa. [...] Lucas Fernández, a lo más que llega, es a imitar un prototipo clásico o a diseñar tipos abstractos, arquetípicos, aunque no ejemplares. Pero nunca a pergeñar personajes de carne y hueso⁵.

Il était initialement prévu de consacrer un chapitre à la correction de ces impressions subjectives en s'appuyant sur l'analyse du discours du personnage et en le mettant en relation avec ses autres fonctions et signes distinctifs. En l'abordant, nous nous sommes néanmoins aperçu que cette approche était déjà été partiellement menée dans d'autres parties de notre travail. Le mode d'énonciation, les actes de langage, le statut dans le cadre participatif ont régulièrement fait l'objet de commentaires tout au long de notre troisième partie. L'analyse des personnages ne pouvait donc se faire qu'au prix de lourdes redites que nous avons préféré éviter. D'autant plus que l'essentiel avait déjà été formulé : nos analyses ont ainsi souligné la façon dont, par exemple, Miguel Turra, en tant que personnage médiateur, fait circuler la parole parmi ses différents interlocuteurs, ou dont la Demoiselle, en tant que femme harcelée, emploie l'art de l'esquive et le dispositif énonciatif pour fuir une conversation embarrassante, ou encore la façon dont Pravos, en tant que berger amoureux, fait usage du non-dit pour tenter de communiquer l'indicible.

Les choix qu'impose la structuration des résultats de nos recherches expliquent ainsi que certains mécanismes d'écriture significatifs n'aient pas pu être traités individuellement. Outre les questions liées au fonctionnement du personnage dramatique, l'étude des accidents, des ratés et des violations conversationnels, comme l'intrusion dans le système de tours de paroles, le refus de communiquer ou le déficit informationnel volontaire, phénomènes que nous avons évoqués à plusieurs reprises, auraient ainsi pu faire l'objet d'analyses individuelles, si nous n'avions craint, une fois de plus, de devoir répéter ce qui avait déjà été dit ailleurs. Le domaine de recherche sur le fonctionnement dramaturgique des *Farsas y églogas* est donc loin d'être épuisé. Notre travail de défrichage était centré sur les structures globales (langue, enchaînement, énonciation) qui définissent le dialogue dramatique. Une attention portée à des phénomènes plus sporadiques mais néanmoins récurrents permettra de prolonger

noms, ils restent néanmoins aussi complexes que si on leur avait donné des prénoms individuels ».
(Lihani, 1973, p. 72)

⁵ Hermenegildo, 1966, p. 19.

cette première avancée par des travaux ultérieurs qui, nous l'espérons, pourront effacer les quelques regrets qui persistent.

Ces prolongements, par ailleurs, devront dépasser le cadre de l'œuvre de Fernández. En effet, au cours de cette thèse, nous avons pu à deux occasions, pour les besoins de la démonstration, nous essayer (timidement) à l'exercice de la comparaison littéraire. La première fois⁶, c'est un extrait de la *Vita Christi* de Fray Iñigo de Mendoza que nous avons mis en parallèle avec quelques échanges entre Pascual et Lloreynte dans l'*Auto del Nacimiento*. La deuxième fois⁷, la comparaison portait sur le *planctus* de San Pedro dans l'*Auto de la Pasión* d'Alonso del Campo et dans celui de Lucas Fernández. L'exercice s'est avéré productif : l'analyse comparative du fonctionnement dramaturgique de la parole dramatique est apparu comme un outil efficace pour dégager des degrés de théâtralité, et donc susceptible d'aider à expliquer cette genèse du théâtre castillan que la critique n'a toujours pas achevé d'écrire.

Dans ce bilan, tout ne se résume cependant pas à des regrets et à des pistes à développer ultérieurement. Nous n'avons peut-être pas parcouru tout le chemin que nous souhaitions à l'origine parcourir, le tronc qui sert d'armature à cette thèse n'est peut-être pas aussi droit que nous l'aurions désiré, mais notre travail, à sa modeste échelle, a ouvert la voie à une nouvelle approche de l'œuvre de Lucas Fernández, contribuant un tant soit peu à modifier l'image imméritée que la critique a souvent dressée de ce dramaturge. Loin du primitivisme que l'on attribue à ce théâtre en raison du peu d'importance qu'il attache à l'intrigue et à la profondeur psychologique de ses personnages, nos analyses ont mis en relief la diversité des stratégies dramatiques employées par Lucas Fernández et sa connaissance des ressorts de la tension dramatique, aussi bien au niveau micro-textuel, par sa maîtrise indéniable des différents types d'enchaînement, qu'au niveau macro-textuel, par la structuration habile du cadre fictionnel autour d'oppositions génératrices de conflit. Nous oserons même affirmer que ces analyses ont démontré, paradoxalement, la modernité de l'auteur : Lucas Fernández dote en effet ses pièces d'une forme de théâtralité à laquelle on revient aujourd'hui, du moins si l'on en croit ces quelques lignes de Biet et Triaud à propos de la lecture des pièces de théâtre :

⁶ Voir ci-dessus, pp. 263-265.

⁷ Voir ci-dessus, pp. 397-399.

Dans le moment contemporain de l'histoire du texte de théâtre où les instances de la fable et du personnage s'effacent au profit de celle du langage – on évoque volontiers aujourd'hui un « théâtre de la langue » ou « de la parole » –, la théâtralité se manifesterait donc principalement à travers la « langue » oralisée de pièces (...) qui pratiquent l'« exhaussement de l'adresse » et l'« exacerbation du geste de l'énonciation ». La notation de l'adresse, la transposition du « parler », l'usage de formes orales, le travail sur le rythme, sur les sonorités, sur la dimension visuelle du langage et sur les didascalies viennent convier le lecteur à une entreprise de diction intérieure⁸.

C'est dans ce « théâtre de la parole » que s'inscrivait déjà l'œuvre de Fernández, ne serait-ce que par l'incontestable plaisir qu'il montrait à transposer la langue orale des paysans et bergers de l'arrière-pays de Salamanque. Ce n'est donc qu'en poursuivant le travail d'exploration des mécanismes de la parole dramatique que ce théâtre pourra enfin être apprécié à sa juste valeur.

⁸ Biet et Triau, 2006, p. 551.

BIBLIOGRAPHIE

I. ÉDITIONS INTÉGRALES DE LUCAS FERNÁNDEZ

- *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino nuevamente impresas*, Salamanca, 1514, Biblioteca Nacional de Madrid.
- *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano fechas por Lucas Fernández salmantino*, éd. M. Cañete, Madrid, RAE, 1867.
- *Farsas y églogas por Lucas Fernández*, éd. Fac-similé E. Cotarelo y Mori, Madrid, RAE, 1929.
- *Farsas y églogas*, éd. J. Lihani, New York, Las Américas publishing comp., 1969.
- *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, éd. A. Hermenegildo, Madrid, Escelicer, 1972.
- *Farsas y églogas*, éd. M. J. Canellada, Madrid, Castalia, 1976.
- *Farsas y églogas*, [en ligne], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible sur :
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372731999137728644024/index.htm> (page consultée en octobre 2007).
- *Farsas y églogas. I. Profanas*. éd. J. M. Valero Moreno, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- *Farsas y églogas. II. Sacras*. éd. J. M. Valero Moreno, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

II. LUCAS FERNÁNDEZ ET LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE ET CLASSIQUE

ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española, Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos, 1966.

AULADELL, Miguel Ángel, « La transformación por amor en una farsa de Lucas Fernández », *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Instituto Almagro de Teatro Clásico/Universidad de Castilla-La Mancha, 1995, pp. 127-38.

BEYSTERVELDT, Antony van, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972.

— « Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Encina », *Revista canadiense de estudios hispánicos*, III, 2, 1979, pp. 161-81.

BRYANT, William C., *Lucas Fernández and the Eearly Spanish Drama*, Thèse, University of California-Berkeley, 1964.

CANELLADA, María Josefa, éd. *Farsas y églogas*, Madrid, Castalia, 1976.

CAÑETE, Manuel, éd. *Farsas y églogas*, Madrid, RAE, 1867.

— *Teatro español del siglo XVI: estudios histórico-literarios: Lucas Fernández, Micael de Carvajal, Jaime Ferruz, El maestro Alonso de Torres y Francisco de las Cuebas*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1885.

CAZAL, Françoise, « La riña en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz », *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 105-134. Disponible sur :

http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/066-067/066-067_107.pdf

(page consultée en octobre 2007).

— « La primera réplica de los personajes sabios en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz », *Criticón*, 83, 2001, pp. 5-20. Disponible sur :

http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/083/083_007.pdf

(page consultée en octobre 2007).

— *Dramaturgía y reescritura en el teatro de Diego Sánchez De Badajoz*, Toulouse, PUM, 2001.

Cancionero tradicional, éd. J. M. Alín, Madrid, Castalia, 1991.

CASTRO, Américo, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1963.

CIROT, Georges, « L'Auto de la Pasi3n de Lucas Fern3ndez », *Bulletin Hispanique*, XLII, 1940, pp. 285-91.

Coplas de Mingo Revulgo, 3d. V. Brodey, Madison, The Hispanic Seminary of medieval studies, 1986.

CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 3d. Louis Combet, Bordeaux, Institut d'3tudes Ib3riques et Ib3ro-Am3ricaines de l'Universit3 de Bordeaux, 1967.

COTARELO Y MORI, Emilio, 3d. fac-simil3 *Farsas y 3glogas*, Madrid, RAE, 1929.

CRAWFORD, J. P. Wickersham, « Early Spanish Wedding Plays », *Romanic Review*, XII, 1921, pp. 146-154.

— *Spanish Drama Before Lope de Vega*, 1922, (3^e 3d., Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967).

— *The Spanish Pastoral Drama*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1915.

DE LOPE, Monique, *Traditions populaires et textualit3 dans le « Libro de Buen Amor »*, Montpellier, CERS, 1983.

— « L'3glogue et la Cour : essai d'analyse des rapports de l'3criture th34trale et de la f4te chez Juan del Encina », *La f4te et l'3criture, Th34tre de Cour, Cour-Th34tre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence, Publications de l'Universit3 de Provence, 1987.

— « L'3glogue VIII de Juan del Encina », *Cahiers d'3tudes Romanes*, 12, 1987.

D3EZ BORQUE, Jos3 Mar3a, *Aspectos de la oposici3n «caballero-pastor» en el primer teatro castellano (Lucas Fern3ndez, Juan de Enzina, Gil Vicente)*, Bordeaux, Institut d'3tudes Ib3riques et Ib3ro-Am3ricaines de l'Universit3 de Bordeaux, 1970.

— (**dir.**) *Historia del Teatro en Espa3a I*, Madrid, Taurus, 1984.

— « Lucas Fern3ndez: una ret3rica afectiva per a la Passi3 », *Estudis Esc3nics*, XXVIII, 1986, pp. 109-31.

— *Los g3neros dram3ticos en el siglo XVI (El teatro hasta Lope de Vega)*, Madrid, Taurus, 1987.

ENCINA, Juan del, *Teatro*, 3d. A. del R3o, Barcelona, Cr3tica, 2001.

— *Poes3a l3rica y cancionero m3sical*, 3d. R. O. Jones et C. Lee, Madrid, Castalia, 1975.

- ESPINOSA MAESO, Ricardo**, « Ensayo biográfico del maestro Lucas Fernández », *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, Imprenta de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923, pp. 567-603.
- « Nuevos datos biográficos de Juan del Encina », *Boletín de la Real Academia Española*, VII, 1921, pp. 640-56.
- FERNÁNDEZ, Antonia**, « Acerca de la fecha de composición de la *Farsa o cuasicomedia del soldado* de Lucas Fernández », *Filología*, XI, 1965, pp. 121-28.
- FERRARIO DE ORDUNA, Lilia**, « La adoración de los pastores. I. Juan del Encina y Lucas Fernández », *Filología*, X, 1964, pp. 153-78.
- « Texto dramático y espectador en el teatro castellano primitivo », *Studia hispanica medievalia: Actas de las II jornadas de la literatura española medieval*, éd. T. Valdivieso et J. Valdivieso, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1987, pp. 31-44.
- FERRER VALLS, Teresa**, « El erotismo en el teatro del primer renacimiento », *Edad de Oro*, IX, 1990, pp. 51-67. Disponible sur : <http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/erotismo.PDF> (page consultée en octobre 2007).
- GALLARDO, Bartolome José**, *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos, formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por don Manuel Ramón Zarco del Valle y don José Sancho Rayón*, Madrid, Rivadeneyra, 1866, éd. facsimilé, Madrid, Gredos, 1968.
- GARCIA, Michel**, « L'émergence d'un espace théâtral en Castille à la fin du XV^e siècle », *Recherches Ibériques et Cinématographiques*, II, 1988, pp. 16-26.
- GÓMEZ MORENO, Angel**, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.
- HATHAWAY, Robert L.**, « Encina, Fernández, and the early Eclogues », *Love in the Early Spanish Theatre*, Madrid, Playor, 1975, pp. 47-99.
- Hechos del Condestable Don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo XV)*, éd. J. de Matas Carriazo, Madrid, Espasa Calpe, 1940.
- HERMENEGILDO, Alfredo**, « Nueva interpretación de un primitivo : Lucas Fernández », *Segismundo*, II, 3, 1966, pp. 173-78.
- « La oposición (caballero vs pastor) y la estructura narrativa del teatro primitivo : Lucas Fernández », *Dispositio*, XIII, 33-35, 1985, pp. 197-207.
- éd. *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, Madrid, Escelicer, 1972.

- *Renacimiento, teatro y sociedad: vida y obra de Lucas Fernández*, Madrid, Cincel, 1975.
- éd. *Teatro español del siglo XVI: Lucas Fernández, Torres Naharro, Gil Vicente, Cervantes*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1982.
- « Del icono visual al símbolo textual: el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández », *Bulletin of the Comediantes*, XXXV, 1986, pp. 109-31.
- « Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández », *Actas del VIII congreso de la asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 709-27.
- « La neutralización del signo carnavalesco: el pastor del teatro primitivo castellano », *Texte, Kontexte, Strukturen, Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*, éd. A. de Toro, Tübingen, Gunter Narr, 1987, pp. 283-95.
- éd. *Teatro renacentista: Juan del Encia, Diego de Ávila, Lucas Fernández, Bartolomé de Torres Naharro, Gil Vicente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- « Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico », *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, éd. L. T. González del Valle et J. Baena, Boulder, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1991, pp. 121-131.
- *El teatro del siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.

JULIA MARTÍNEZ, Eduardo, « La literatura dramática peninsular en el siglo XV », *Historia general de las literaturas hispánicas. II : Pre-Renacimiento y Renacimiento*, éd. G. Diaz-Plaja, Barcelona, Barna, 1951.

KONIGSON, Elie, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS, 1975.

- LIHANI, John**, *Glossary of the Farsas y églosas of Lucas Fernández*, Thèse, University of Texas-Austin, 1954.
- « Personal Elements in Gil Vicente's *Auto pastoril* castellano », *Hispanic Review*, XXXVII, 1969, pp. 269-303.
 - *El lenguaje de Lucas Fernández: estudio del dialecto sayagués*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1973.
 - *Lucas Fernández*, New York, Twayne Publishers, 1973.
 - « Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family Pride in Early Spanish Drama », *Hispanic Review*, XXV, 1957, pp. 252-63.
 - « The Question of Authorship of the Coplas Attributed to Lucas Fernández », *Kentucky Foreign Language Quarterly*, XII, 1965, 238-45.

LOBATO, María Luísa, « Lo cómico en el teatro castellano del siglo XV », *Literatura hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del congreso internacional sobre literatura hispánica en la época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, éd. M. Criado de Val, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, pp. 347-58.

LÓPEZ MORALES, Humberto, « Elementos leoneses en la lengua del teatro pastoril de los siglos XV y XVI », *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, éd. J. Sánchez-Romeralo et N. Poulussen, Nijmegen, Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 411-19.

— *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.

— « Parodia y caricatura en los orígenes de la farsa castellana », *Convegno de studi Teatro comico fra Medio Evo e Rinascimento: la farsa*, éd. M. Chiabo et F. Doglio, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1986, pp. 211-26.

— « La pastorada leonesa y el teatro de Encina y Lucas Fernández », *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, éd. Romera del Castillo et al., Madrid, UNED, 1993, vol. I, pp. 163-71.

LUCERO ONTIVEROS, Dolly María, « Lucas Fernández y la concepción mariana en su teatro », *Actas del IX congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, éd. S. Neumeister, Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 235-46.

LY, Nadine, *La poétique de l'interlocution dans le théâtre de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1985.

— « La interlocución en el teatro del Siglo de Oro : una poética de la interferencia », *Criticón*, 81-82, 2001, pp. 9-28.

— « "La première adresse" : premier acercamiento a la tipología », *Criticón*, 83, 2001, pp. 61-104.

MANRIQUE, Diego Gómez, *Cancionero*, éd. F. Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003.

MARSHALL, Patricia A., *Anatomía y escenificación: la representación del cuerpo humano en el teatro de Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 2003.

MAURIZI, Françoise, « Le pouvoir et l'écriture théâtrale à la fin de Moyen-Âge : Juan del Encina et Lucas Fernández », *Écrire à la fin du Moyen-Âge : le Pouvoir et l'écriture en Espagne et en Italie (1450-1530)*, Aix-en-Provence, Publications Université de Provence, 1990, pp. 227-39.

— « Les "Pullas" dans le théâtre castillan de la fin du XV^e-début du XVI^e », *Fragments et formes brèves. Actes du II^e colloque international (décembre 1988)*, éd. B. Pelegrin, Aix-en-Provence, Université de Provence Aix-Marseille, 1990, pp. 5-17.

— *Théâtre et traditions populaires : Juan del Encina et Lucas Fernández*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1993.

- « Los problemas de datación de la *Farsas y églogas* de Lucas Fernández y sus consecuencias en Juan del Encina », *Journal of Hispanic Research*, II, 1993-1994, pp. 205-18.
 - « "Peor es que Celestina" : à propos de l'"ermitaña de San Bricio" de Lucas Fernández », *Cahiers d'Études Romanes*, 18, 1994, pp. 97-115.
 - « La teatralización del soldado a fines del siglo XV en Lucas Fernández », *Criticón*, 66-67, 1996, pp. 287-305. Disponible sur : http://cvc.cervantes.es/obref/criticon/PDF/066-067/066-067_289.pdf (page consultée en octobre 2007).
 - « La representación teatral de lo santo a fines del XV », *Colloque international : La hagiografía entre literatura e historia en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, « Homenaje a Henri Guerreiro », éd. M. Vitse, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005, pp. 847-859.
- MAZOUER, Charles**, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sédes, 1998.
- MENDOZA, Fray Iñigo de**, « Coplas de Vita Christi », *Fray Iñigo de Mendoza y sus Coplas de Vita Christi*, J. Rodríguez Puértolas, Madrid, 1968, pp. 291-603.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina**, *Notas vicentinas: preliminares duma edição crítica das obras de Gil Vicente*, 2^e éd., Lisboa, Revista Ocidente, 1949.
- PACO, Mariano de**, « Una versión actual del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández », *Murgetana*, 81, 1990, pp. 105-11.
- PASTOR, Juan**, *Auto nuevo del santo nacimiento de Cristo Nuestro Señor*, éd. R. Surtz, Valencia, Albatros, 1981.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel**, *Estudios sobre teatro del Renacimiento*, Madrid, UNED, 1998.
- RÍO, Alberto del**, éd. *Teatro de Juan del Encina*, Barcelona, Crítica, 2001.
- RODRIGUES, Maria Idalina Resina**, « Dos salmantinos a Gil Vicente: as celebrações do Natal », *Actas do IV congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1991, pp. 107-35.
- ROJAS, Fernando de**, *La Celestina*, éd. D. S. Severin, Madrid, Cátedra, 1989.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita**, *Libro de Buen Amor*, éd. J. J. Joset, Madrid, Clásicos Castellanos, 1974.

- SALOMON, Noël**, *Recherches sur le thème paysan dans la « comedia » au temps de Lope de Vega*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1965.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio**, « Consideraciones sobre la última edición de Lucas Fernández », *Segismundo*, VIII, 15-16, 1972, pp. 9-24.
- SAN PEDRO, Diego de**, *Cárcel de Amor*, éd. Keith Whinnom, Madrid, Castalia, 1971.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego**, *Recopilación en metro*, Sevilla, 1554, éd. Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1968.
- SANTILLANA, Marqués de**, *Páginas escogidas*, éd. Fernando Gutiérrez, Barcelona, Luis Miracle, 1939.
- SHERGOLD, Norman D.**, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Claredon Press, 1967.
- SHOEMAKER, William H.**, *The Multiple Stage in Spain during the Fifteen and Sixteenth Centuries*, Princeton, Princeton University Press, 1935.
- SIRERA, Josep Lluís**, « Diálogos de cancionero y teatralidad », *Historias y ficciones. Coloquio sobre literatura del siglo XV*, éd. R. Beltrán, J. L. Canet et J. L. Sirera, Valencia, Universidad de Valencia, 1992.
- « Actor seductor : técnicas de seducción en el teatro peninsular de los siglos XV y XVI », *El arte de la seducción en el mundo románico medieval y renacentista*, éd. E. Real Ramos, Valencia, Universidad de Valencia, 1995, pp. 323-336.
 - « Els autors de teatre hispànic a l'edat mitjana i la construcció de l'actor ideal », *Del actor medieval a nuestros días. Actas del Seminario celebrado los días 30 de Octubre al 2 de noviembre de 1996, con motivo del IV Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, Elx, Institut Municipal de Cultura, 2001, pp. 103-119. Disponible sur : <http://www.lafesta.com/latramoia/papers/as00052.htm> (page consultée en octobre 2007).
- SITO ALBA, Manuel**, « El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad Media a comienzos del siglo XVII) », *Historia del teatro en España*, éd. R. E. Surtz, J. M. Díez Borque *et al.*, Madrid, Taurus, 1984.
- STATHATOS, Constantin C.**, *Lucas Fernández, a Bibliography (1514-1995)*, Kassel, Reichenberg, 1998.
- STERN, Charlotte**, *Studies on the sayagués in the Early Spanish Drama*, thèse, University of Pennsylvania, 1960.

- « Fray Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual », *Hispanic Review*, XXXIII, 1965, pp. 197-245.
 - « The Early Spanish Drama: from Medieval Drama to Renaissance Art », *Renaissance Drama*, VI, 1973, pp. 177-201.
- SURTZ, Ronald E.**, *The Birth of a Theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega*, Princeton et Madrid, Princeton University et Castalia, 1979.
- TORROJA MENÉNDEZ Carmen** et **RIVAS PALÁ María**, *Teatro en Toledo en el siglo XV, « Auto de la Pasión » de Alonso del Campo*, Madrid, RAE, 1977.
- TORRES NAHARRO, Bartolomé de**, *Obra completa*, éd. M. A. Pérez Priego, Madrid, Turner, 1994.
- TEYSSIER, Paul**, *La Langue de Gil Vicente*, Paris, Klincksieck, 1959.
- VALBUENA PRAT, Ángel**, *Historia de la literatura española*, 5^e ed, Barcelona, Gustavo Gili, 1957.
- VALERO MORENO, Juan Miguel**, « La Pasión según Lucas Fernández », *Corónica*, 31, 2003, pp. 177-216.
- VEGA CARPIO, Lope de**, *El acero de Madrid*, éd. Stefano Arata, Madrid, Castalia, 2000.
- *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, éd. J. de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.
- VICENTE, Gil**, *Teatro Castellano*, éd. M. Calderón, Barcelona, Crítica, 1996.
- WEISSBERGER, Barbara F.**, « The Scatological View of Love in the Theater of Lucas Fernández », *Bulletin of the Comediantes*, XXXVIII, 1986, pp. 193-207.
- WERTHEIMER, Elaine C.**, *Honor, Love and Religion in the Theater before Lope de Vega*, Thèse, The City University of New York, 1975.
- WILLIAMS, Ronald Boal**, *The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555*, Iowa City, University of Iowa, 1935.
- YARBRO-BEJARANO, Yvonne**, « Social Conflict in Lucas Fernández' *Farsa de la donzella* », *Bulletin of the Comediantes*, XXXI, 1979, pp. 89-94.
- « Juan del Encina and Lucas Fernández: Conflicting Attitudes towards the Passion », *Bulletin of the Comediantes*, XXXVI, 1984, pp. 5-21.

YOUNG, Karl, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933.

ZAMORA VINCENTE, Alonso et **CANELLADA, María Josefa**, « Al margen de Lucas Fernández », *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas « Dr. Amado Alonso » en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, 1975, pp. 452-79.

III. ÉTUDES THÉORIQUES ET HISTORIQUES

ALTER, Jean, « From Text to Performance », *Poetics Today*, II, 3, 1981.

ARISTOTE, *Poétique*, Trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, 1996.

AUSTIN, John., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BAKHTINE, Michael, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

— *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2002.

— *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BERNARD, Michel, *Le corps*, Paris, Seuil, 1996.

BERGSON, Henri, *Le rire*, 1899, Paris, PUF, 2002 (11^e éd. « Quadrige »).

BIET, Christian et **TRIAU, Christophe**, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiótica de la escena*, Madrid, Arco, 2001.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

— *Dire et ne pas dire. principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1991.

GOLOPENTIA, Sanda (dir.), *Les propos du spectacle : études de pragmatique théâtrale*, New York, Peter Lang, 1996.

— et **MARTINEZ THOMAS, Monique**, *Voir les didascalies*, Paris, Ophrys, 1994.

- GOFFMAN, Erving**, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974.
 — *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minuit, 1973.
 — *Façons de parler*, Paris, Minuit, 1987.
- GRICE, Paul H.**, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, pp. 57-72.
- HUIZINGA, Johan**, *L'automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1932, Paris, Payot, 2002 (nouvelle édition).
- ISSACHAROFF, Michael**, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.
- JAKOBSON, Roman**, *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1981.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine**, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
 — « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *L'écriture théâtrale, Pratiques*, 41, 1984, pp. 46-61.
 — *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
 — *Les interactions verbales, vol. 1, Approche interactionnelle et structure des conversations*, Paris, Armand Colin, 1990, (3^e éd. 1998).
 — *Les interactions verbales, vol. 2*, Paris, Armand Colin, 1992.
 — *Les interactions verbales, vol. 3, Variations culturelles et échanges rituels*, Paris, Armand Colin, 1994.
 — , **PLANTIN, Christian et al.**, *Le trilogue*, Lyon, CNRS, 1995.
 — *Le discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- KLEIBER, Georges**, « Déictiques, embrayeurs, token-reflexives, symboles indexicaux, etc. : comment les définir ? », *L'information grammaticale*, 30, pp. 4-22.
- Langages**, « Pratiques et langages gestuels », 10, 1968.
- LARTHOMAS, Pierre**, *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1972, Paris, PUF, 1980 (nouvelle édition).
- LE GOFF, Jacques**, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 1985.
 — *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985.
- MAINGUENEAU, Dominique**, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, Paris, Dunod, 1997 (nouvelle édition).
- MAURAND, Georges (dir.)**, *Le dialogue. 11^e Colloque d'Albi Langages et signification*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1991.

- MOESCHLER, Jacques**, *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier-Crédif, 1985.
- *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris, Armand Colin, 1996.
- et **REBOUL, Anne**, *La pragmatique aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1998.
- NABET EGGER, Carole**, *Le théâtre de Luis Riaza*, thèse, Université de Provence, 2000.
- NEBRIJA, Antonio de**, *Gramática de la lengua castellana*, éd. Antonio Quilis, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1992.
- PAVIS, Patrice**, « Problems of a Semiotics of Gesture », *Poetics Today*, II, 3, 1981, pp. 65-93.
- *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996.
- Poetics Today*, « Semiotics and Theater », Vol II, 3, 1981.
- RASTIER, François**, « Comportement et signification », *Langages*, 10, 1968.
- RYNGAERT, Jean-Pierre**, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- SCHAEFFER, Jean-Marie**, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989.
- SEARLE, John R.**, *Les actes de Langage, Essai de philosophie du langage*, Paris, Herman, 1972.
- *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Paris, Minuit, 1982.
- SPERBER, Dan**, et **WILSON, Deirdre**, *La pertinence : communication et cognition*, Paris, Minuit, 1989.
- UBERSFELD, Anne**, *Le Roi et le Bouffon. Études sur le théâtre de Hugo*, Paris, José Corti, 1974.
- *Lire le théâtre I*, Paris, Éditions sociales, 1977, Paris, Belin, 1996 (nouvelle édition revue).
- *Lire le théâtre II : l'école du spectateur*, Paris, Messidor, 1981, Paris, Belin, 1996 (nouvelle édition revue).
- *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996.
- VASSEROT, Christilla** et **ROSWITA**, *Le corps grotesque*, Daune, Lansman, 2002.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.

IV. DICTIONNAIRES

COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, éd. F. Maldonado et M. Camarero, Madrid, Castalia, 1995.

Diccionario de Autoridades. Real Academia Española, 1726-1737, Madrid, Gredos, 1969 (reproduction photomécanique).

Dictionnaire d'analyse du discours, sous la direction de P. Charaudeau et D. Maingueneau, Paris, Seuil, 2002.

Dictionnaire de linguistique, J. Dubois, M. Giacomo, *et al.*, Paris, Larousse, 1994, (nouvelle édition 2002).

DUCROT Oswald et **SCHAEFFER, Jean-Marie**, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

MARCHESE Angelo et **FORRADELLAS FIGUERAS Joaquín**, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Madrid, Ariel, 1994.

INDEX DES NOMS PROPRES

A

ALTER Jean, 67, 68, 75
ARISTOTE, 12, 63, 108, 266
AULADELL Miguel Ángel, 53
AUSTIN John, 183, 378, 471
Auto de la Pasión, 7, 8, 9, 14, 15, 22,
23, 24, 26, 31, 45, 52, 55, 56, 58, 70,
71, 72, 78, 82, 86, 90, 91, 107, 113,
122, 123, 137, 147, 165, 166, 170,
185, 197, 200, 203, 204, 238, 245,
279, 327, 354, 360, 370, 371, 372,
375, 397, 401, 406, 435, 465, 469,
471, 473, 475
Auto del Nacimiento, 15, 20, 71, 73, 76,
82, 84, 86, 87, 89, 92, 93, 94, 97, 99,
102, 103, 107, 127, 128, 129, 136,
144, 151, 156, 164, 167, 170, 171,
173, 180, 181, 185, 187, 200, 206,
213, 215, 218, 222, 223, 235, 236,
254, 258, 265, 273, 297, 300, 304,
356, 374, 375, 394, 406, 434, 447,
465

B

BAKHTINE Michael, 38, 48, 51, 52,
110, 219, 274, 366, 432
BARTHES Roland, 63, 190, 390
BERGSON Henri, 134, 296, 297, 444
BERNARD Michel, 107, 109, 111, 115
BEYSTERVELDT Antony van, 52, 53,
54, 55, 383
BIET Christian, 195, 198, 227, 465, 466
BOBES NAVES María del Carmen, 68,
104
BRYANT William C., 31

C

CANELLADA María Josefa, 7, 14, 17,
32, 34, 35, 39, 83, 93, 97, 110, 113,
117, 132, 136, 139, 156, 159, 162,
164, 171, 175, 212, 249, 270, 271,
273, 278, 296, 297, 302, 308, 333,
334, 389, 391, 413, 420, 427, 441,
454, 467
CAÑETE Manuel, 7, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 25, 26, 27, 47, 225, 308, 420, 467
CAZAL Françoise, 1, 5, 429
CIROT Georges, 9

Comedia de Bras Gil y Beringuella, 14, 23, 29, 33, 35, 43, 67, 70, 71, 78, 79, 80, 82, 84, 85, 87, 88, 91, 92, 93, 96, 97, 98, 101, 102, 103, 107, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 146, 151, 154, 159, 162, 170, 173, 174, 176, 182, 184, 187, 188, 199, 200, 201, 208, 211, 215, 216, 218, 219, 224, 228, 239, 246, 249, 250, 270, 292, 299, 301, 306, 311, 312, 317, 321, 322, 325, 331, 342, 347, 361, 372, 374, 377, 405, 417, 421, 427, 428, 432, 434, 435, 436

COTARELO Y MORI Emilio, 7, 17, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 31, 413, 467

COVARRUBIAS OROZCO Sebastián de, 64, 153, 157, 207, 208, 296, 299, 307, 335, 366, 368, 403, 432

CRAWFORD J. P. Wickersham, 25, 42, 43, 46, 50

D

DUCROT Oswald, 287, 290

E

Égloga del Nacimiento, 14, 15, 23, 42, 71, 72, 74, 81, 83, 86, 89, 91, 92, 95, 97, 100, 101, 107, 112, 127, 128, 129, 137, 138, 142, 145, 147, 159, 163, 170, 177, 178, 180, 184, 187, 188, 189, 200, 206, 207, 213, 214, 218, 222, 223, 224, 225, 234, 235, 245, 255, 273, 274, 283, 284, 319, 331, 332, 333, 338, 344, 360, 364, 375, 393, 405, 421, 429, 434, 447, 448, 450

ENCINA Juan del, 8, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 49, 52, 53, 54, 56, 57, 59, 65, 69, 186, 193, 219, 221, 222, 224, 269, 270, 275, 416, 468, 469, 470, 472, 473, 475

ESPINOSA MAESO Ricardo, 24, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 36, 37, 40, 41, 198, 199

F

Farsa de Pravos y el soldado, 14, 15, 24, 71, 72, 74, 81, 83, 86, 92, 96, 98, 99, 102, 103, 107, 109, 115, 122, 123, 124, 125, 132, 141, 142, 146, 160, 161, 162, 170, 175, 183, 187, 188, 200, 205, 214, 219, 220, 224, 225, 232, 233, 250, 258, 273, 293, 302, 319, 324, 331, 335, 354, 359, 373, 375, 389, 405, 408, 417, 426, 434, 435, 459

Farsa de una doncella, un pastor y un caballero, 15, 44, 47, 48, 70, 71, 74, 81, 83, 85, 87, 89, 92, 94, 97, 101, 102, 103, 107, 108, 109, 111, 112, 116, 122, 123, 124, 125, 134, 136, 137, 138, 144, 146, 151, 153, 163, 176, 177, 181, 184, 186, 199, 202, 207, 208, 218, 220, 288, 298, 315, 320, 323, 324, 331, 340, 343, 377, 383, 405, 415, 417, 421, 422, 425, 428, 435

FERNÁNDEZ Antonia, 25, 225

FERRARIO DE ORDUNA Lilia, 10

FERRER VALLS Teresa, 50

G

GALLARDO Bartolomé José, 20, 21, 24, 27, 470

GARCIA Michel, 193

GOFFMAN Erving, 356, 432

GÓMEZ MORENO Angel, 64

H

HATHAWAY Robert L., 52, 53, 54, 55, 219, 243

HERMENEGILDO Alfredo, 9, 16, 21, 23, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 39, 40, 41, 42, 51, 55, 57, 58, 59, 71, 74, 75, 185, 203, 277, 332, 353, 397, 412, 435, 436, 463, 464, 467

HUIZINGA Johan, 249, 252, 254

K

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 12, 151, 155, 267, 285, 289, 290, 301, 307, 351, 356, 361, 376, 427, 434, 436

KONIGSON Elie, 199, 201, 203, 259, 260, 353

L

LARTHOMAS Pierre, 65, 103, 130, 158, 160, 161, 163, 167, 267, 272, 277, 281, 286, 312, 338, 340, 377, 378, 379, 380, 388, 415
LIHANI John, 21, 26, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 47, 48, 113, 224, 270, 271, 277, 332, 441, 463, 464, 467
LY Nadine, 414, 427, 429, 430, 441

M

MAINGUENEAU Dominique, 77, 78, 280, 320, 479
MARSHALL Patricia A., 111
MARTINEZ THOMAS Monique, 70, 71
MAURIZI Françoise, 23, 25, 35, 36, 37, 38, 39, 45, 46, 49, 233, 432, 433, 450
MAZOUER Charles, 64, 189
MOESCHLER Jacques, 305

N

NEBRIJA Antonio de, 34, 277, 414

P

PACO Mariano de, 9
PAVIS Patrice, 9, 12, 13, 65, 66, 76, 79, 115, 118, 149, 150, 158, 169, 170, 176, 179, 186, 194, 195, 376, 377
PLANTIN Christian, 434

R

RASTIER François, 115
RÍO Alberto del, 8, 271, 469
RIVAS PALÁ María, 353, 397, 398
ROJAS Fernando de, 225, 416

S

SALOMON Noël, 43, 44, 45, 46, 186, 187
SALVADOR MIGUEL Nicasio, 32, 55
SAN PEDRO Diego de, 243
SÁNCHEZ DE BADAJOZ Diego, 128, 429, 468
SANTILLANA Marqués de, 416

SCHAEFFER Jean-Marie, 12
SEARLE John R., 290, 364, 378, 463
SIRERA Josep Lluís, 65, 84, 474
SITO ALBA Manuel, 39, 40, 56, 57
SPERBER Dan, 303
STATATHOS Constantin C., 9, 18, 19
STERN Charlotte, 26, 264, 265, 266
SURTZ Ronald E., 56, 473, 474

T

TEYSSIER Paul, 270
TORRES NAHARRO Bartolomé de, 11, 18, 19, 20, 24, 35, 43, 471
TORROJA MENÉNDEZ Carmen, 353, 397, 398
TRIAU Christophe, 195, 198, 227, 465, 466

U

UBERSFELD Anne, 13, 140, 184, 186, 195, 201, 204, 209, 227, 228, 322, 324, 351, 352, 353, 354, 370, 371, 391, 406, 407, 411, 416, 434, 462

V

VALBUENA PRAT Ángel, 21, 31
VASSEROT Christilla, 107
VEGA CARPIO Lope de, 20, 22, 34, 42, 43, 44, 56, 131, 186, 355, 469, 472, 474, 475
VICENTE Gil, 8, 18, 19, 23, 24, 33, 35, 38, 39, 41, 43, 44, 65, 469, 471, 473, 475
VINAVER Michel, 274, 286, 287, 288, 385, 461, 463

W

WEISSBERGER Barbara F., 49, 50, 52, 54, 110
WERTHEIMER Elaine C., 44
WILLIAMS Ronald Boal, 10
WILSON Deirdre, 303

Y

YARBRO-BEJARANO Yvonne, 44, 45, 48, 355, 383

INDEX DES MOTS

A

Acte de Langage, 98, 141, 294, 296,
297, 299, 302, 317, 331, 373, 375,
376, 385, 414, 444, 475, 490
Action dramatique, 86, 109, 142, 146,
169, 208, 209, 216, 353, 355, 365,
369, 386
Allégorie, 39, 171, 184, 368

B

Balancement, 220, 303, 328, 390, 395,
437
Bienséance, 11, 48, 96, 186, 322
Burlesque, 49, 466

C

Cadre participatif, 385, 427, 428, 438,
446, 447, 451, 465, 466, 467, 475,
476
Calcul interprétatif, 309, 310, 312, 314,
326, 380
Caractérisation, 68, 136, 142, 163, 174,
190, 194
Carnavalesque, 47, 50, 52, 108, 113,
116, 153, 170, 262, 281, 363, 383,
399, 444
Comique, 44, 54, 66, 79, 96, 110, 111,
112, 130, 133, 134, 136, 137, 141,

166, 191, 195, 205, 207, 219, 221,
226, 229, 242, 254, 262, 271, 273,
279, 281, 283, 303, 304, 305, 308,
321, 330, 341, 357, 370, 371, 372,
373, 374, 375, 376, 377, 379, 382,
391, 394, 398, 399, 432, 436, 450,
456, 466, 476

Conflit, 13, 14, 15, 31, 37, 46, 47, 53,
93, 102, 129, 130, 136, 143, 155,
164, 170, 177, 189, 190, 191, 192,
214, 215, 234, 236, 237, 238, 239,
241, 242, 243, 244, 245, 253, 255,
260, 282, 317, 325, 328, 356, 357,
362, 383, 385, 387, 389, 392, 395,
400, 403, 407, 408, 410, 415, 417,
420, 440, 443, 445, 446, 451, 455,
456, 457, 458, 464, 465, 468, 473,
477

Convention, 57, 58, 78, 161, 166, 183,
198, 305, 310, 311, 312, 324, 365,
411, 418, 427, 439

Converso, 20, 36, 37, 46, 47, 357, 364,
378

Corps, 68, 81, 85, 86, 104, 108, 109,
110, 111, 112, 113, 114, 115, 116,
117, 118, 121, 122, 124, 151, 163,
181, 191, 217, 218, 219, 220, 251,

262, 362, 376, 390, 400, 404, 409,
414, 453, 488, 490

D

Décor, 68, 171, 207, 212, 215, 220, 366
Dédoublément, 117, 368, 376, 392, 400,
412, 453, 469
Dialogisme, 14, 267, 387, 389, 390,
393, 394, 407, 426, 469
Didascalie, 9, 14, 18, 25, 60, 67, 70, 71,
72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 99,
103, 107, 117, 120, 133, 156, 162,
164, 167, 168, 169, 170, 204, 209,
220, 277, 306, 373, 380, 424, 449,
478, 488
Dispositif énonciatif, 332, 336, 359,
360, 380, 385, 386, 390, 411, 415,
416, 417, 418, 422, 424, 425, 426,
428, 435, 449, 455, 456, 458, 460,
476

E

Effet de surprise, 282, 293, 295, 309,
311, 313
Effet dramatique, 171, 179, 181, 183,
200, 284, 297, 312, 326, 347, 348,
472, 473
Enchaînement, 17, 76, 79, 138, 153,
156, 157, 159, 161, 177, 188, 221,
272, 275, 286, 287, 288, 289, 290,
291, 292, 293, 294, 295, 296, 297,
299, 300, 302, 303, 306, 308, 309,
311, 312, 313, 314, 316, 318, 320,
321, 323, 325, 326, 327, 329, 332,
333, 334, 335, 336, 337, 338, 339,
340, 341, 343, 344, 345, 346, 347,
348, 349, 353, 354, 359, 360, 369,
373, 382, 389, 397, 406, 426, 437,
438, 445, 451, 477
Espace dramatique, 77, 184, 199, 200,
201, 202, 203, 205, 211, 214, 215,
216, 220, 221, 222, 225, 361, 473
Espace scénique, 68, 77, 102, 125, 144,
146, 170, 200, 203, 204, 205, 215,
222, 234, 235, 236, 237, 239, 240,
241, 243, 244, 246, 249, 252, 253,
255, 256, 257, 258, 261, 262, 263,
265, 266, 306, 361

F

Fable, 11, 12, 53, 65, 70, 77, 201, 233,
234, 478

G

Gestuelle, 17, 66, 75, 80, 87, 99, 103,
107, 122, 133, 134, 136, 138, 141,
142, 147, 152, 153, 156, 157, 159,
160, 161, 171, 173, 177, 178, 183,
190, 191, 193, 195, 381, 472
Grotesque, 49, 53, 109, 137, 221, 225,
227, 264, 281, 376, 440, 476, 490

H

Hors-scène, 87, 89, 90, 96, 98, 99, 103,
126, 183, 187, 201, 234, 235, 236,
237, 239, 240, 241, 242, 244, 245,
246, 247, 249, 250, 251, 252, 253,
255, 256, 257, 258, 261, 262, 263,
266, 310, 406, 437

I

Idéologie, 33, 35, 42, 45, 46, 47, 48, 51,
52, 116, 171, 203, 362, 363, 462
Illocutoire, 12, 79, 94, 96, 142, 275,
288, 291, 313, 315, 317, 324, 328,
331, 335, 354, 357, 370, 371, 373,
376, 382, 451, 455, 457, 473
Implicite, 47, 107, 108, 122, 163, 168,
170, 171, 187, 208, 210, 259, 299,
300, 308, 309, 311, 313, 314, 315,
316, 317, 318, 319, 320, 321, 322,
323, 324, 325, 326, 329, 333, 350,
351, 355, 361, 373, 380, 391, 403,
414, 428, 450, 456, 476, 489
Ironie, 49, 222, 258, 285, 313, 316, 317,
325, 374, 375, 380, 393, 439, 457

L

Liturgie, 57, 167, 208, 228, 255
Lyrique, 8, 9, 33, 53, 55, 56, 114, 138,
175, 211, 216, 220, 230, 247, 270,
280, 330, 332, 335, 336, 370, 380,
383, 392, 398, 401, 427, 439

M

Monologue, 67, 115, 117, 128, 131,
138, 139, 140, 215, 218, 219, 220,
258, 338, 366, 384, 386, 387, 388,
389, 390, 392, 393, 394, 395, 396,

398, 399, 400, 401, 403, 404, 405,
406, 407, 410, 411, 412, 415, 427,
435, 445, 448, 468, 469

O

Obstruction, 95, 101, 102, 148, 149,
181, 182, 186, 240, 241, 243, 251,
305, 352, 381, 383, 421, 433, 454,
460, 468

Orientation argumentative, 313, 329,
370, 376, 377, 431, 438, 444

P

Paratexte, 7, 42

Parathéâtre, 13, 69

Parodie, 49, 50, 56, 135, 188, 225, 229,
249, 255, 378, 442

Perlocutoire, 370, 371, 376, 382

Pragmatique, 12, 98, 189, 274, 275,
290, 291, 292, 293, 296, 297, 298,
299, 310, 313, 326, 335, 338, 347,
349, 369, 370, 371, 372, 373, 377,
379, 413, 414, 418, 425, 438, 448,
449, 455, 456, 473, 475, 488, 489,
490

Préceptes, 11, 54, 386

Pullas, 15, 50, 100, 101, 135, 136, 137,
154, 155, 162, 170, 177, 192, 193,
239, 240, 241, 242, 243, 259, 260,
302, 304, 306, 322, 323, 327, 328,
329, 330, 332, 333, 341, 342, 344,
346, 349, 440, 441, 444, 456, 462,
466

R

Regard, 11, 19, 49, 68, 81, 82, 85, 109,
124, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 135, 136, 137, 151,
172, 181, 184, 206, 207, 208, 209,
217, 218, 220, 247, 251, 257, 258,
271, 318, 354, 394, 396, 398, 425,
428, 438

Requête d'amour, 15, 44, 50, 135, 154,
155, 177, 237, 239, 300, 320, 327,
332, 417, 428, 433, 437, 438, 440

Rime, 212, 217, 225, 235, 253, 286,
335, 367, 392, 393

Rituel, 50, 51, 66, 75, 106, 113, 134,
135, 167, 187, 188, 239, 240, 241,
271, 327, 331, 341, 342, 399, 440,
458, 462, 466, 467, 468, 489

Rythme, 68, 79, 127, 135, 136, 162,
174, 175, 177, 178, 193, 209, 221,
281, 286, 305, 327, 334, 335, 352,
358, 377, 389, 390, 393, 407, 424,
432, 466, 472, 478

S

Spectateur, 9, 11, 16, 43, 44, 45, 46, 51,
57, 58, 59, 60, 65, 66, 79, 85, 96,
101, 105, 108, 109, 111, 112, 113,
114, 117, 120, 125, 129, 133, 135,
136, 141, 163, 164, 165, 166, 168,
170, 171, 174, 175, 177, 178, 179,
181, 182, 184, 185, 186, 188, 193,
194, 198, 203, 204, 206, 207, 208,
210, 215, 216, 217, 218, 219, 220,
227, 230, 244, 249, 254, 255, 264,
273, 274, 279, 280, 281, 282, 285,
293, 294, 295, 297, 299, 301, 305,
307, 308, 309, 310, 311, 312, 314,
322, 326, 332, 345, 348, 349, 350,
353, 354, 358, 361, 362, 363, 364,
365, 366, 367, 368, 370, 371, 372,
373, 374, 375, 376, 377, 378, 379,
380, 387, 388, 389, 390, 391, 393,
398, 399, 403, 404, 412, 418, 422,
424, 431, 436, 442, 443, 448, 449,
453, 461, 469, 473, 490

Stratégie conversationnelle, 367, 381,
385, 432, 474, 475

Stratégie déceptive, 390

Subjectivité, 397, 405, 436, 474, 475,
489

Symbole, 68, 87, 90, 112, 114, 130,
133, 135, 136, 140, 141, 148, 149,
171, 174, 177, 182, 183, 184, 185,
186, 187, 188, 189, 190, 194, 204,
205, 210, 212, 221, 231, 239, 241,
249, 252, 253, 260, 372, 406, 420,
462, 466, 472, 489

Système pronominal, 320, 387, 390,
393, 404, 421, 436, 451, 452, 460,
463, 464

T

Tension dramatique, 15, 90, 91, 102,
130, 135, 177, 178, 182, 234, 239,
241, 351, 355, 369, 381, 383, 385,
417, 456, 473, 477

Théâtralité, 1, 9, 10, 12, 13, 14, 17, 20,
56, 58, 60, 65, 67, 69, 107, 194, 195,

199, 200, 201, 208, 267, 270, 271,
272, 274, 288, 327, 360, 379, 469,
472, 477, 478
Tratamiento, 275, 421, 425, 433, 435,
438, 442
Trope communicationnel, 315, 357,
364, 365, 366, 367, 369, 370, 436,
453, 456, 459, 461, 467, 469

Tutoiement, 157, 181, 421, 425, 427,
441, 442

V

Vouvoiement, 180, 426, 427, 442

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
---------------------------	----------

LECTURES DE LUCAS FERNÁNDEZ :

OMBRES ET LUMIÈRES DANS LA CRITIQUE CONTEMPORAINE.....	18
---	-----------

I. LES PRÉCURSEURS	19
II. LES RECHERCHES BIOGRAPHIQUES DE RICARDO MAESO ESPINOSA ET LEUR RÉCEPTION.....	26
III. LES TROIS HYPOTHÈSES BIOGRAPHIQUES POSTÉRIEURES	33
IV. LA QUESTION DE LA PORTÉE IDÉOLOGIQUE DES FARSAS Y ÉGLOGAS	40
V. LES SOURCES EXTRA-DRAMATIQUES : LE CARNAVALESQUE ET LA LYRIQUE CACIONERIL	46
VI. VERS L'ANALYSE THÉÂTRALE ?.....	55

PREMIÈRE PARTIE

LA COMMUNICATION NON VERBALE.....	61
--	-----------

INTRODUCTION	63
--------------------	----

LES INDICES TEXTUELS DE LA COMMUNICATION NON VERBALE	67
--	----

I. LES DIDASCALIES EXPLICITES	69
II. LES DIDASCALIES IMPLICITES	75
III. CONCLUSIONS.....	104

MORPHOLOGIE DE LA COMMUNICATION NON VERBALE	105
---	-----

I. LE CORPS DANS TOUS SES ÉTATS	107
II. ATTITUDES ET EXPRESSIONS PHYSIONOMIQUES.....	115
III. LE REGARD	121
IV. LES GESTES	129
V. LES DÉPLACEMENTS	139
VI. CONCLUSIONS.....	147

SYNTAXE DE LA COMMUNICATION NON VERBALE	149
---	-----

I. L'ENCHAÎNEMENT GESTUEL	150
II. L'ARTICULATION DU GESTE AVEC LA PAROLE	158
III. LA MISE EN VALEUR DU GESTE PAR LE DISCOURS	166

FONCTIONS DE LA COMMUNICATION NON VERBALE.....	169
I. LA FONCTION RYTHMIQUE, OU LE GESTE COMME RESPIRATION DU TEXTE.....	170
II. LA FONCTION DISCURSIVE : ASSURER OU OBSTRUER LES CONDITIONS PHYSIQUES DE LA PAROLE	175
III. LA FONCTION SYMBOLIQUE.....	178
IV. LA CARACTÉRISATION DES PERSONNAGES.....	185

DEUXIÈME PARTIE

LE CADRE DE LA FICTION DRAMATIQUE.....191

INTRODUCTION	193
--------------------	-----

PARTICULARITÉS DU CADRE DE LA FICTION DRAMATIQUE	197
--	-----

I. DU LIEU SCÉNIQUE AU CADRE FICTIONNEL : L'ESPACE-TRÉTEAU ET SES IMPLICATIONS.....	198
II. UN ESPACE EN MARGE	204
III. UN CADRE MALLÉABLE	210
IV. UN CADRE MULTI-RÉFÉRENTIEL ET PERMÉABLE	217

LA DYNAMIQUE DES ESPACES	227
--------------------------------	-----

I. SCÈNE ET HORS-SCÈNE	228
II. ESPACE OUVERT, ESPACE CLOS	239
III. ESPACE SAUVAGE, ESPACE VILLAGEOIS, ESPACE URBAIN.....	246
IV. ESPACE PAÏEN, ESPACE CHRÉTIEN	254
V. CONCLUSIONS ET OUVERTURE : ORDRE ET DÉSORDRES DANS LE CADRE DRAMATIQUE	258

TROISIÈME PARTIE

LE DIALOGUE DRAMATIQUE261

INTRODUCTION	263
--------------------	-----

LA LANGUE DU DIALOGUE	269
-----------------------------	-----

I. LE STYLE RUSTIQUE	270
II. LE STYLE ÉLEVÉ.....	276

L'ENCHAÎNEMENT DES RÉPLIQUES	282
I. L'ART DE L'ESQUIVE ET SA RELATION À LA PRÉSUPPOSITION	287
1.1/ Les présupposés pragmatiques	290
1.2/ Les présupposés factifs et contrefactifs.....	298
II. LE DIT, LE NON-DIT ET LEUR RÔLE DANS L'ENCHAÎNEMENT ...	301
2.1/ L'enchaînement explicite sur un contenu explicite	304
2.2/L'enchaînement explicite sur un contenu implicite.....	306
2.3/ L'enchaînement implicite sur un contenu explicite.....	310
2.4/ L'enchaînement implicite sur un contenu implicite	312
2.5/ Exemple d'enchaînement complexe.....	317
III. LES FIGURES D'ENCHAÎNEMENT	318
3.1/ La parole en écho.....	319
3.2/ La parole alternée et son détournement.....	330
IV. LE RÔLE DE L'ENCHAÎNEMENT DANS LA STRUCTURATION DES SÉQUENCES	337
L'ÉNONCIATION	351
I. LE PUBLIC DANS LE DISPOSITIF ÉNONCIATIF.....	352
1.1/ Un public en demande	352
1.2/ Le trope communicationnel.....	355
1.3/ La valeur pragmatique.....	360
II. LE DISPOSITIF ÉNONCIATIF FICTIONNEL	370
2.1/ Un dialogue dramatique auto-réflexif	370
2.2/ Le monologue.....	376
2.3/ Le dialogue à deux voix	405
2.4/ Le trilogie	434
CONCLUSION.....	459
BIBLIOGRAPHIE.....	467
I. ÉDITIONS INTÉGRALES DE LUCAS FERNÁNDEZ	467
II. LUCAS FERNÁNDEZ ET LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE ET CLASSIQUE	468
III. ÉTUDES THÉORIQUES ET HISTORIQUES	476
IV. DICTIONNAIRES	479
INDEX DES NOMS PROPRES	480
INDEX DES MOTS	483

